شماره پنجم ـ دی ماه ۱۳۵۲ ـ ۲۵ ریال

سینما



- مصاحبه اختصاصی کامران شیردل با فرانچسکو رزی در تهران
- جشنواره فیلم وفرهنگ سینمائی
- حرفهائی از دبیرکل جشنواره جهانی فیلم تهران
- عثمان ثمبن سینماگری ازقاره آفریقا
- پیرپائولوپازولینی , فلورستانوانچینی ورابطه سینماوادبیات
- گفتگوبا سهراب شهید ثالث وپرویزکیمیاوی



«لاکی لوچیانو» ازایتالیا – بهترین فیلم به مفهوم مطلق

جوایز دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

فیلمهای کوتاه

دیپلم افتخار با امتیاز مخصوص

به «کلکسیونر»

(محصول یوگسلاوی) اثر میلان بلازکوویچ
بخاطر زیبائی گرافیك وتأثیر قوی خط داستانیش.

*

دیپلم افتخار با امتیاز مخصوص

به «شهوت تخته نرد»

(محصول بلغارستان) اثر ازدنکا دویچوا
بخاطر طنز قابل توجهی که درتحول وضعیت بسیار ساده‌اش ارائه میدهد .

*

جایزه مخصوص هیئت داوران، لوح زرین بز بالدار

به «بیشتر»

(محصول ایالات متحده آمریکا) اثر میچل رز
بخاطر سبك بیان مستقیم ومؤثری که ازطریق آن پیام این فیلم که دارای اهمیتی بنیادی است عرضه می‌شود .

*

جایزه بزرگ مجسمه زرین بز بالداربرای بهترین فیلم بمفهوم مطلق

به «چهره»

(محصول چکسلواکی) اثر جیری بردکا
به این خاطر که سرتاسر زندگـی انسان را در ترکیبی نافذ و سریع ، بکمك طراحی و شیوهٔ انیماسیونی بسیار شکیل ، ارائه میدهد .



پرویز کیمیاوی
برای فیلم
«مغولها» از ایران
جایزه مخصوص داوران



سهراب شهید ثالث
برای فیلم
« یك اتفاق ساده » از ایران
بهترین کارگردانی



پیتر سلرز
هنرپیشه فیلم
«خوشبین‌ها» از انگلستان
بهترین هنرپیشه مرد



تاتیانا دورونینا
هنرپیشه فیلم
«نامادری» از شوروی
بهترین هنرپیشه زن

سینما ۵۲

دی‌ماه ۱۳۵۲

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۱۱۲۴۰**- چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۰۳۵۸۱**

دراین شماره می‌خوانید :



فرانچسکو روزی



کندیس برگن

مدعو جشنواره دوم تهران

مصاحبه اختصاصی

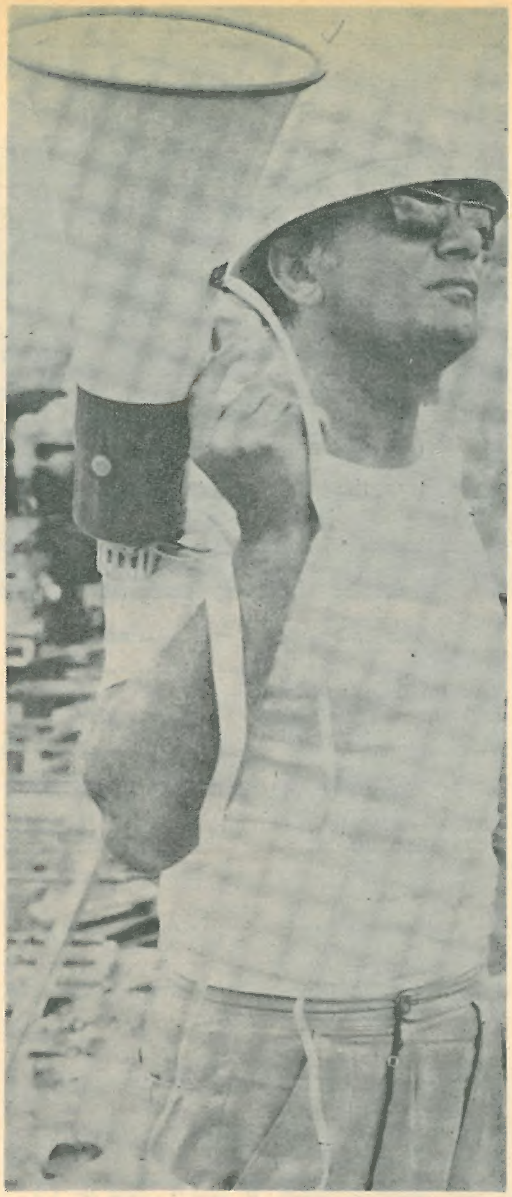
کامران شیردل

با

فرانچسکو روزی

برنده جایزه بزرگ

دومین جشنواره جهانی فیلم تهران



francesco ROSI

صدای دست زدنهای شدید حضار ، چند لحظه طولانی ، تمام سالن کنفرانس را در خود میگیرد . «فرانچسکو روزی» بعادت معمول چینی‌ها درحالیکه ایستاده برای حضاری‌که اورا تشویق میکنند ، دست میزند ولبخندگرم وانسانی خودرا ازآنها دریغ نمیکند . مصاحبه مطبوعاتی«روزی» نیزبدین‌ترتیب بپایان‌رسیده . برخوردی‌گرم وپرازتحرك ، برخوردی پس‌از دادوستدی بارور و زنده . « روزی » با منشی استوار و مغرورکه نجابتی آمیخته به فروتنی وایمان برآن حاکم است باصبر وحوصله وطمأنینه به تمام سئوالات بدقت وکمال جواب گفت وهربار با وسواسی‌که رنگی ازتبسم آنرا واجب ومنطقی جلوه میداد ازمن‌خواست تا ازسئوال‌کننده بپرسم آیا جواب او وی را قانع‌کرده است یا نه ؟

صدای پرطنین زنگهای اعلام‌کننده نمایش بعدی یکی پس‌ازدیگری تالار را بخود آغشته میکنند اما خلق‌الله دست‌بردار نیستند – عده معمول همیشگی نیز هنوز سئوال دارند وطالب مصاحبه‌های خصوصی هستند . تا میآیم به‌آنها برسم وبه درد دلشان گوش‌کنم «روزی» را ازدستم عملاً میقاپند – نوار ضبط صوت «پرتابل» من‌که بعدازمصاحبه نیز روشن‌مانده شاهد غوغای‌غیرقابل ترجمه‌ایست . «روزی» را می‌بینم‌که راه را براو سد کرده‌اند و او باآن صبر باورنکردنی با یکی به انگلیسی، با دیگری به فرانسه و با یکی دیگر به ایتالیائی سخن میگوید وکافی‌ترین جوابها را میدهد . گه‌گاه صدای قهقهه اورا میشنوم ، دست همه را میفشارد وتشکر میکند. چندبار درحالیکه اشاره به دور میکند میگوید‌گویا فلان خانم یا آقا سئوالی دارند دلم نمیخواهد جواب نداده باشم ، کمکشان‌کن ! وجواب میدهد ؛ بدرستی، بسادگی، با تعمق ومنطقی آنچنان تکان‌دهنده وقابل لمس‌که مرا بیاد صلابت ویکدستی فیلمهایش میاندازد . مگر نه‌اینست که وقتی انسانی ودرآزادی پرواز میکنی وبه صداقت تکیه داری حرفت وعملت آئینه تمام نما وپاك وبی‌آلایش تفکر ونگرش‌ات خواهند بود ؟

تنها دوسه قدم ازمیز بزرگ وپرپرچم مصاحبه دور نشده‌ایم‌که « برت هانسترا » هلندی شوخ‌طبع و زنده‌دل وشاعر ومستند ساز بزرگ ازلای جمع «روزی» را در بغل خود میگیرد . . . صدای خنده شان آنچنان است‌که گوئی تمام سالن خندیده باشند . «برت» سراپا تعریف وتمجید ومدح است و «روزی» تمام تشکر وخجالت وافتادگی . دوکارمند ساده‌دل شهرستانی را میماند . «برت» ازتجانس ویکدستی فیلم واز وحدت اثر درکل وبیشتر ازهمه ازعکاسی‌فوق‌العاده فیلم میگوید : «روزی عزیز واقعاً کار فیلمبردارت فوق‌العاده است ، شاهکار است ، البته میدانم‌که نباید برای تو توضیح بدم ، چون این تو هستی‌که کمپوزیسیون را میدهی واین عکس رنگ پریده وبی‌نور را میخواهی ، این خواست توست‌که روی نوار فیلم ضبط شده اما بهرحال ازحق نباید‌گذشت که شما ایتالیائیها همکاران فنی فوق‌العاده‌ای دارید والبته خودتان آنها را ساختید ، ما درهلند با تمام قدمت وسنت تصویرگرائی ونقاشی‌مان ، با تمام پیشرفت فن سینمائیمان – حداقل درزمینه تصویرسازی – حالا حالاها به‌گرد شما هم نخواهیم رسید ، نه نخواهم رسید من این را با جرأت واعتقاد میگویم» .

سالن مصاحبه آرام نمیگیرد و دوروبر ما ازدحام بیشتر میشود «روزی» و «هانسترا» لبخند ومحبت وثنا بیکدیگر نثار میکنندکه ناگهان صدای افتادن چیزی فلزی درفضا می‌پیچد . «انور» که کنار میز مصاحبه ایستاده است درگیرودار شلوغی دستش به پرچم‌ها خورده وپرچمی برزمین افتاده است – یك لحظه همه به پرچم وبعد به هم نگاه میکنند وناگهان طنین خنده همه جا را میگیرد . «هانسترا» شوخی‌اش گل‌کرده ودنبال پرچم هلند میگردد وبلند میگوید : «فصل افتادن همه ماها رسیده ، ای هلند بی‌بنزین ، ای هلند بی‌نفت ، ای هلند بی‌گرما ، هلند سرمازده ، کجاست پرچم هلند ؟ . . .» «روزی» ازحرکات وجهش‌های پیرمرد دل‌زنده هلندی از ته دل میخندند . . . . .

. . . . عاقبت همه میروند وآرامش‌برمحیط مستولی میشود . «روزی» وهمکاران ایتالیائیش برنامه فردا را میریزند و من با وجود قولی‌کـه برای یك‌گپ زدن – اختصاصی – از اوگرفته‌ام ترسم ازاینست‌که مرغ از قفس‌بپرد . اما ترسم بیهوده‌است چون«روزی» برمیگردد ومیگوید : « برویم سرقولمان » . می‌نشینیم وصحبتی را که خواهید خواند درگوشه سالن آغازمیکنیم . «روزی» تنها یك شرط دارد ، میگوید : « من حاضرم تا صبح بنشینم واگر هم سئوال نداشتید خودم سئوالها را مطرح کنم بشرط اینکه مرا به هتلم برسانی ! » باو قول میدهم که ببرمش . خیالش‌که راحت میشود روی مبل لم میدهد وآرام ومطمئن میگوید : «خوب ، شروع‌کن» .

شیردل ــ مسئله اینست که باندازه کافی درباره فیلم اخیر تو - لاکی‌لوچانو - سئوال‌شد وجواب گفتی. ازاینها گذشته درعرض یکی دوماه اخیر مقالات مختلفی درباره این فیلم درمجلات ایتالیائی وفرانسوی خوانده‌ام واغلب آنها به فارسی هم ترجمه شده‌اند ودیگر جای سئوالی - چندان - باقی نمیگذارند لذا بگذار تا با یك سئوال کلی وجامع شروع کنم بعد شاید دوباره بازگشتیم بــه «لاکی لوچانو» .

روزی - خوشحالم وتعجب میکنم که این مقالات دراینجا هم ترجمه شده‌اند بهرحال برای من اصلاً فرقی نمیکند ازهرکجاکه میخواهی شروع کن .

شیردل ــ بطورکلی بین خودت‌ونسل کارگردانهای ایتالیائی قبل ازخودت چه فرق واختلافی می‌بینی - مقصودم درسینمائی است که ارائه میدهی ؟

روزی ــ جواب‌دادن باین سئوال کم مشکل‌نیست... ببین هرکدام ازما حرف خودمان را میزنیم ، قصه‌های خودمان را ازطریق سینما تعریف میکنیم - هرکدام ازما دنیای شخصی واحیاناً خصوصی خودش را دارد وطبیعی است که این دنیای شخصی واین حرفهای شخصی درمسیر یك تحول مداوم وهمیشگی است ولذا نمیتوان گفت که من بعنوان مثال چه فرقی با دیگران دارم چون پیش‌بینی کردن این مسئله که تا یکسال دیگر یا سه سال یا پنج سال دیگر چگونه خواهم بود ویا دیگران درچه مرحله وکجا خواهند بود خیلی مشکل وحتی غیرممکن است . درحال حاضر تنها میتوانم بگویم من دست اندرکار نوعی سینما هستم که پایه واساسش راکاوش وتجسس پی‌گیر ومداوم درزمینه رویدادهای تاریخ معاصر ما - البته برخی ازاین رویدادها - تشکیل میدهد وباید بگویم که این تجسس واین کاوش را تا سرحد امکان پیش برده‌ام وظاهراً بنظر میآید - البته بعقیده خود من واقعاً این یك امر ظاهری است - که دراین راه وروش برگزیده خیلی ازامکانات نمایشی سینما را - بمعنای رایج و روزمره آن - بکار نمیگیرم یا بهتر گفته باشم این امکانات وقدرت‌های بالقوه را فدای راه وروش این تجسس واین نوع سینما میکنم - دراین‌نکته شاید تنها فرق‌واختلاف بین من‌وکارگردانهای نسل قبل ازمن ویا هم‌سن وسال من نهفته باشد . چون بدلیل انتخاب من درزمینه محتوا وشکل آثارم ظاهراً - تأکید میکنم که این یك امر ظاهری است وعملاً یا واقعاً چنین نمیتواند باشد - من زیاد خودم را درخدمت «نمایش سینمائی» درنمیآورم والبته این مسئله عمدی وخودآگاهانه است بخاطر همین‌هم روی کلمه - ظاهراً - تأکید میکنم وتشدید میگذارم چون حقیقت اینست که درعمل ودرواقع آنچه‌که «ظاهراً» مصالح ومواد فداشده یا قربانی شده هستند وتمام آن چیزهائی که درنظر اول عکس جهت - نمایش - به معنای عام وسنتی آن میباشند درعوض عملاً می‌بینیم که شدیداً سینمائی ونمایشی هستند چراکه ازپس خود بیداری احساس ، عاطفه وشعور را سبب میشوند ، راه به‌کشش والتهاب وبیداری مشاعر میدهند ، باعث جهت‌گیریهای ذهنی میشوند ، به تفکر وامیدارند وتغییر وتحولی را پیش میآورند که این خود دلیل بروجود - نمایش - است چه درکمیت وچه در کیفیت واین بطورخلاصه یعنی وجود سینما ، منتهی سینمائی خاص وسینمائی بمعنای والا وبرتر کلمه .

شیردل ــ بدنبال این جواب میخواهم سئوال کنم آیا واقعاً فکر میکنید که دریك سینمای سیاسی باید از بیانی‌که درآن ازتمام امکانات نمایشی سینما استفاده میشود پرهیز کرد وبعنوان مثال سینمای سیاسی را خلاصه کرد به تصاویری که درآن چند شخصیت بدنبال حل‌وفصل وتجزیه وتحلیل مسئله‌ای‌گرد میزی می‌نشینند ودقایق وساعتهارا بابحث وحرف برپرده سینما به ملال‌ویکنواختی برگزار میسازند . آیا این نوعی حرام‌کردن سینما نیست؟



فرانچسکو روزی ــ کامران شیردل

روزی ــ نه من این را نگفتم وسینمای من هم حاوی یك چنین حرفی یا نمایشی نیست . من درفیلمهایم غنای شخصیت‌ها وموقعیت‌ها وحالات را دارم . من‌نه‌تنها با آن سینمائی که گفتید موافق نیستم بلکه برعکس فکر میکنم که باید درعکس جهت این سینما عمل کرد . سینمای سیاسی بطورکلی یعنی سینمائی که هدفش وشیوه‌اش بحث وگفتگو وتجزیه وتحلیل مسائل واقعی وروزمره وقابل لمس - کم وبیش - زندگی جوامع است . البته این‌مسائل واقعی وقابل لمس میتواند رویداد تاریخی هم باشد اما بهرحال درتمام این موارد باعتقاد من باید سینما بیان وچهره نمایشی داشته باشد منتهی نمایش نه بمعنای پیش‌پا افتاده وعامی آن چونکه سازندگان وبوجودآورندگان سینمای سیاسی باید ازطریق سینمای خود تماشاچی‌را نیز تربیت‌کنند ، اورا به‌آگاهی برسانند ، هادی وراهنمای او بسوی یك سینمای برتر وبالغ‌ترباشند . حال این سینما باید درجستجوی راه وروشی‌ازنقطه‌نظرشکل‌باشدکه رنگ وبو وخواص «فاحشگی» را بخود نگیرد . نمایش بخاطر نمایش را قبول ندارم چراکه هدف یك سینمای معقول آگاهی دادن به تماشاچی است وبردن او بسوی مسائل بسیار جدی واغلب مسائلی بنیادی وگاه سخت پیچیده . پس باید روش وطریق رساندن تماشاچی به این مرحله ازآگاهی وبیداری نیز جدی ومعقول باشد .

از روزی میخواهم کــه قدری درباره سینمای خودش حرف بزند ودرباره این راهی‌که سالهاست انتخاب کرده ، درباره این روش بیانی ، درباره این‌گونه محتوا ودرزمینه اعتقاداتش یا شاید بهتراست‌بگویم آرمانهایش .

روزی ــ باید بگویم‌که من با خودم دریك نوع رابطه - آشتی - وسرشار ازتوافق هستم چراکه این راه یا روش یا سبك را بخودم تحمیل‌وحقنه نکرده‌ام - بدنبال مد روز نبودم وبطور اتفاقی هم دچار این سینما نشدم . احیاناً ادائی یا دوزوکلکی یا شهوت فستیوال وجایزه هم درکار نبود . ازاینهاکه بگذریم باید اعتراف‌کنم‌که هیچ قدرت خارجی یا عامل خارجی‌هم مرا به‌انتخاب وگزینش این سینما وپی‌گیری دراین جهت برنیانگیخت . این سینمائی بودکه من همیشه درآرزوی بوجودآوردنش بودم . سینمای منتخب ومورد علاقه من بود ، طبیعی ، واضح ومنطقی‌است‌که من‌بعنوان یك هنرمند، گرایش‌های چپی دارم ویك دست چپی هستم اما عضو حزب کمونیست نبوده‌ام وکارت حزبی ندارم . این سینما دقیقاً وعیناً آئینه‌ی تمام‌نمای نحوه برخورد وتلاقی من با رویدادها ، پدیده‌ها و روابط و مسائل و واقعیات موجود اجتماعی - اقتصادی وفرهنگی دنیای دوروبرم است . یعنی شکل ظاهری وباطنی جامعه‌ای‌که درآن رشد میکنم . سینمای من همانطورکه‌گفتم تحمیلی نیست . من آنرا آزادانه و با تمام عشق وقدرتم برگزیدم وادامه داده‌ام . خلاصه میکنم‌که من‌کاری را انجام میدهم‌که دوست دارم و دلم میخواهد ضمناً باید بگویم‌که من‌کاملاً دست وبالم آزاد است باین معنی‌که اگر یکروز خواستم تغییرجهت وشکل سینمائی بدهم کاملاً مختارم . شاید یکروزخواستم درباره روابط عاشقانه وعاطفی بین یك زن ویك مرد فیلم بسازم واین روابط را تجزیه وتحلیل یا تفسیرکنم .

شیردل ــ راستی یادم آمدکــه فیلمی با شرکت سوفیالورن وعمرشریف ساخته بودی واتفاقاً این فیلم را چندی قبل درسینماهای تهران هم نشان دادند . اگر یادم باشد اسم ایتالیائیش همان - یکی‌بود ، یکی‌نبود - بود . گرچه آنرا ندیده‌ام اما ازظواهر امر ونقدها چنین برمیآمدکه نمیتوان آنرا درمتن این سینمای اقتصادی - اجتماعی یا سیاسی تو براحتی‌جای‌داد نمیدانم انگیزه‌ات در ساختن این فیلم چه بوده ، شاید اینکار را برای استراحت کرده‌ای ؟ شاید خسته شده‌بودی ودلت میخواسته تفریحی‌کرده باشی ؟ شاید هم‌کسی چه میداند ، بخاطر گرفتاریهای مالی یا آن وسوسه افزون‌طلبی‌که همه حق دارند دچارش بشوند دست باینکار زده‌ای . . . .

روزی ــ اوه ، نه ، حداقل میتوانم بگویم‌که دلیل مالی یا بقول تو وسوسه افزون‌طلبی درکار نبوده چون همان دستمزد همیشگی‌ام را گرفتم واتفاقاً یکسال هم بیشتر ازسایر فیلمهایم روی آن‌کارکردم پس می‌بینی‌که به نسبت ضرر هم‌کرده‌ام اما همانطورکه قبلاً گفتم اینهم نوعی‌تجربه بود . باین‌معنی‌که دلم میخواست یك‌داستان ، یك قصه یا بهتربگویم یك افسانه قدیمی را درطریق و با یك بیان واقع‌گرایانه (رئالیستیك) تعریف‌کنم واین فیلم با وجود آنکه موفقیتی عظیم نبود لااقل تجربه‌ای جالب بود .

شیردل ــ بعقیده خودت این شکل خاص سینمائی که پیداکرده‌ای واصولاً آثارت ونحوه نگرش سینمای پرازتجسس وکاوش اقتصادی - اجتماعی‌ات ریشه درکدام

جنبه ازسنت‌های فرهنگی وتفکر فلسفی وادب وسیاست ایتالیا دارند ؟

روزی ــ باید بگویم که بطورکلی ریشه کارهای مرا باید درکلیّت فرهنگی جستجو وپیداکرد که من بعنوان یك انسان ویك هنرمند دردامن آن پرورانده شده‌ام ودر دست آن شکل‌گرفته‌ام . این فرهنگ را ما بطورکلی فرهنگ بورژوآ خطاب میکنیم بعنوان مثال ازفرهنگ یا دانش‌کلاسیك ومدرسه‌ای که بگذریم میرسیم به مطالعه ادبیات فرانسه ، ادبیات روسیه ، تفکر فلسفی واجتماعی ایتالیای دوره رنسانس وقرن هفتصد ودرمورد من که اهل ناپل هستم بخصوص باید به ادب ونمایش خاص ناپل ، به‌فرهنگ غنی‌وبنیادی این منطقه وبه‌تفکرواندیشه فلسفی ونحوه نگرش وتجزیه وتحلیل خاص این قوم وبطورکلی به فلاسفه قرن هفتصد جنوب شبه جزیره ایتالیا اشاره‌کنم که درشکل‌گرفتن نهائی من تأثیری‌بسیار داشته‌اند . . .

شیردل ــ درسینما کدام عامل سازنده وبوجود – آورنده ، کدام جنبه ازروایت سینمائی نظر وتوجه تو را بخود بیشتر ازعوامل دیگر جلب میکند ؟

روزی ــ باید بگویم تعادل و توازنی کــه بین «آکسیون» بمعنای رویداد یا معلول وآنچه که این «آکسیون» یا رویداد یعنی علت را باعث میشود ، وجود دارد مورد توجه شدید من است بمعنای دیگر رابطه محتوا وشکل یا طریقی‌که این محتوا ازطریق آن شکل بیان ومنتقل میگردد وبطورکلی وخلاصه‌تر رابطه وتوازن روابط بین علت‌ها ومعلول‌ها . . . .

شیردل ــ سئوالی که میخواهم‌ازشمابکنم انگیزه‌اش یك‌کنجکاوی ساده نیست بلکه ازاین طریق سعی دارم تا بیشتر به شناخت ذهن شما وطرزتلقی‌تان دست پیداکنم. میخواستم بدانم نظرشما درباره‌کارگردان دیگری مانند اینگمار برگمان چیست . بطورمثال اگر شما آخرین اثر او یعنی «فریادها و نجواها» را دیده‌اید نظرتان راجع به آن چیست ؟

روزی ــ من ازآن خوشم آمد ، خیلی هم خوشم آمد . . . بطورکلی برخی ازآثار برگمان را خیلی دوست دارم البته تعداد فیلمهای او زیادند ویادآوری اسامی آنها مشکل است مثلاً فیلمهائی مانند «توت فرنگیهای وحشی» یا «چهره» . . . . از «پرسونا» هم خیلی‌خیلی خوشم آمد وهمینطور ازاین فیلم اخیر او . . . . البته باید بگویم‌که بنظرمن دراین اثر اخیــر برگمان ، بهره‌برداری ازقوی ذهنی ودماغی نوعی مرز وحد فشار وتصنع راکه ضمناً رنگ وبوی نوعی زجر ودرد وعذاب روشنفکرانه را دارد برملا وآشکار میسازد واین مسئله برکل اثر قدری تأثیر نامطلوب میگذارد چرا کــه سرچشمه‌ها بنوعی‌گنگ ونامفهوم میمانند وتو حس میکنی که تمام موقعیت‌ها وحالات ازطریق یك فیلتر دماغی وذهنی وروشنفکرانه به اوج یا عروج وبهرحال به‌نهایت مرز شکل نهائی وغائی خود رسیده‌اند ولذا راه به اشکال یا فضاهائی ازنوع تصنعات ویا ابداعات ذهنی داده‌اند . اما مسئله‌ای‌که دراین فیلم برگمان بخصوص مرا مرعوب ومنکوب میکند وحقیقتاً خارق‌العاده است مسئله شناخت وعملکرد –سنتز سینمائی – واختصار بیانی اوست . این خلاصه‌گوئی او ، این اختصارکلام‌که درعین حال تمام نیت وحرف ومنظوَر اورا بدقت ودرجزئیات بما منتقل میکند یکی ازنکات حقیقتاً فوق‌العاده این فیلم است . در «فریادها ونجواها» برگمان نوعی هیجان ، تمدد وکشش روشنفکرانه بوجود میآورد که ریشه‌های باصطلاح دماغی دارد واین فضا وتمدد را تــا بیرحمانه‌ترین و خشن‌ترین حد خود سوق میدهد . البته همه ما میدانیم‌که برگمان ازآندسته هنرمندانی است‌که درمرحله خلق اثر، رنج و ستم فراوانی برخود و ذهن خود وارد میآورد ونسبت بخود بیرحمانه سخت‌گیر و حاکم است و این بیرحمی وفشار ذهنی طبعاً شامل موقعیت‌های قصه فیلم وشخصیت‌هاوروابط وفضای‌تشکیل‌دهنده‌فیلم نیزمیشوند. دراین فیلم آنجاکه موقعیت‌ها وروابط نوعی تحول درونی یا بیرونی درجهت نمایش یا ارائه نوعی خاص از سینمائی‌که ریشه درتئاتر «گران‌گونیول»[1] دارد بروز میدهند ، شدیداً باعث دلزدگی من میشوند اما بطورکلی درتمام این اثر شفافیت ، قاطعیت ودرخشش ذهن برگمان بچشم میخورد وآنچنان تمام عــوامل متشکله روایت سینمائی او بدقت رهبری وهدایت شده‌اندکه نمیتوان از قدرت جذبه وعظمت آن راه بدر برد . . . . البته بشما بگویم‌که شخص من درپایان دیدن یك چنین اثری قدری دست خالی میمانم یعنی این فیلم بیش ازآنچه‌که من قبلاً راجع به‌زندگی وروابط انسانها میدانستم چیزی بمن نمیدهد . . . . زیبائی وشعور زیبائی شناسنامه اثر است که مرا لمس‌میکند . . . استادی ورهبری برگمان وقدرت مافوق تصور بازیهای هنرپیشگان ونحوه حفظ وتعادل رنگها وتجانس‌کار دوربین با محتوا ومیزانسن‌ها هستند که واقعاً بمن لذت می‌بخشند . . . بهرحال فیلمی نیست که راه به نوعی مکاشفه فلسفی بدهد . . . البته شما اگر فیلمهای دیگر اورا دیده باشید باین نتیجه میرسیدکه برگمان اصولاً آدم راحت‌طلبی نیست وقضایا را ساده وعادی برگذار نمیکند . . . آدمیست‌که‌گوئی با خود ودرون خود و با زندگی‌که ازطریق این درون بررسی میشود جنگی یا مبارزه‌ای خشن وبیرحمانه را آغازکرده است . ازآثار او کاملاً حس میشودکه برای رسیدن به هدف بزرگی‌که پیش‌چشم دارد ازهیچ کوششی‌فروگذار نمیکند ولذا باید فهمیدکه این ظاهر آثار او هستندکه نوعی آکروباسی ذهنی روشنفکرانه را القاء میکنند واین ساختمان پرازعظمت واحساس واین همه دقت ووسواس استادانه کاملاً درجهت نیازهای اساسی وبنیادی درمسیر انتقال اندیشه ویا خواستی‌که درذهن دارد بدرستی بکار گرفته میشوند . . . برگمان‌آدم سخت‌پیچیده ومشکلی‌ست ومن همیشه فکرمیکنم‌که زندگی‌کردن با آدمهائی مثل برگمان واقعاً باید طاقت فرسا وحتی جهنمی باشد . . . من صحنه‌ای راکه –اینگرید تولین – با تکه شیشه خودرا میدرد دوست ندارم واحساسی درمن برنمیانگیزد اما برعکس آن صحنه‌ای‌که – تولین – سرمیز غذا رودرروی شوهر پیر وکریه‌اش نشسته وشوهرش درحال غذا خوردن است . . . آه که این یکی اززیباترین فصل‌های سینماست، این تصویر طولانی‌که‌گوئی پایان ندارد وعظمت وغرابت چهره وبازی این هنرپیشه با آن صورت خارق‌العاده‌که سرد وبی‌تفاوت غذایش را میخورد . . . این صحنه حقیقتاً عظیم است ! ضمناً یادتان نرود جرأت وقدرت برگمان راکه دوربین را برای یك چنین مدت طویلی رودرروی این هنرپیشه میگذارد تا غذایش را بخورد ، نه قطع میکند ونه حرکتی به دوربین میدهد . . . اما نمیدانم چرا برگمان این نوع فصول درخشان‌کارش را باصحنه‌ها یا فصل‌های دیگری حرام میکند وبدور میریزد ؟

شیردل ــ اگر هنوز حوصله داری غیبت‌کردن پشت سر برگمان راکنار بگذاریم وراجع بخودت حرف بزنیم . میخواستم بدانم‌کدامین چهره یا جنبه‌های جامعه امروزی درشهر تو مملکت تو ودنیائی‌که درآن هستی بطورمستقیم یا غیرمستقیم نظر وتوجه تورا بعنوان یك سینماگر بخود جلب میکنند ؟

روزی ــ اولاً باید توضیح بدهم که شهری که اکنون درآن زندگی میکنم همان شهری نیست‌که درآن متولد شده‌ام . حتماً میدانی‌که من بچه ناپل هستم و ۲۳ سال از عمرم را دراین شهر سرکردم وبعد رفتم به رم و الان هم بیست سال است‌که در رم هستم وتوکه خودت آنجا بودی خوب میدانی‌که این دوشهر چقدر با یکدیگر فرق دارند . اما مسئله اینست‌که من هنوز فکر میکنم ، نه فقط درناپل ، بلکه درتمام آن جامعه و ذهنیت اجتماعی که به ناپل وزندگی ناپلی بستگی دارد زندگی میکنم . من بطورکلی رابطه‌ای عمیق وبنیادی با آن پدیده خاصی که آنرا فرهنگ جوامع عقب مانده مینامیم درخود حس میکنم . این پیوستگی واین رابطه عمقی است وفیلمهای من شاهد آن هستند چون با وجود اینکه ناپل یك شهر بسیاربسیارقدیمی است وصاحب یك قدمت ویك فرهنگ قدیمی وکهنه است – فرهنگی باستانی وایران‌گونه – اما بهرحال جزئی ازجنوب ایتالیا محسوب میشودکه معنای خاص خودش را دارد ، جزئی ازآن چیزیست‌که ما آنرا تمدن یا فرهنگ مدیترانه‌ئی میگوئیم البته ما تحت مدیترانه !؟ بهرحال این‌تمدن وفرهنگ طی‌قرون واعصار لگدمال شده ، منحط شده وبنوعی ازمیان رفته است . من با این‌آب‌وخاك و بااین تمدن‌وفرهنگ ریشه‌دار وبنیادی رابطه‌ئی سخت‌دارم لذا روابط ، معانی‌واشکال‌وچهره‌های این فرهنگ واین جامعه هستندکه بیشتر نظر مرا بخود معطوف میکنند مسائلی مانند روابط بین انسانها دربطن این اجتماع وروابط بین مردم وقدرت یا نظام حاکم درحاشیه باید این توضیح را بدهم‌که رابطه بین مردم وقدرت حاکمه در ناپل و بطورکلی در جنوب ایتــالیا اختلاف‌های بسیاری با رابطه‌ای ازهمین دست درممالك پیش‌رفته شمال‌اروپائی – بعنوان مثال – وبهرحال جوامع مترقی دارد . بهرحال خلاصه‌کنم که دنیای من وزمینه‌کار ونگرش من متوجه مسائل مربوط به جنوب ایتالیا است .

شیردل ــ «روزی» میدانم‌که سرت را درد میآورم منتهی فرصتی پیش آمده‌که نمیخواهم از دست بدهم ومجبورم سئوالها را با تقدم وتأخرهائی شاید بظاهر غیرمنطقی مطرح‌کنم . صحبت ناپل وجنوب ایتالیا شد ویاد پمپئی افتادم وصحنه‌ای‌که «لاکی لوچانو» و «جنه جانینی» (راداستایگر) با معشوقه‌هایشان برای دیدن این محل میروند ومطابق رسوم معموله از راهروهای حمام بزرگ سردرمیآورند‌که بر در و دیوارهای آن نقوش رنگین از انواع مختلف اشکال همخوابگی برجای مانده ودوربین توناگهان‌بطرزی‌که برای من‌حداقل غیرمنتظره بود به نمایش این تصاویر میپردازد وصدای راهنمای توریست‌ها هم با آن لهجه خاص ناپلی توضیحات‌کافی ولازم را میدهد . حس میکنم‌که این فصل درفیلم تو بیشتر بخاطر تطویل زیاده ازحد وتأکید بسیار ، نوعی عدم تجانس با کل اثر واصولاً ذهنیت وفضای فیلم ایجاد میکند واگرهم تازه دلیلی بروجود آن باشدکه مطمئناً هست ومستند است همانطورکه اشاره کردم باز ایراد به طویل‌بودن صحنه‌هاست‌که درجمع به اقتصاد وتعادل ساختمان فیلم‌که بسیار دقیق است وتوازن ریتم درونی وظاهری‌کار تو لطمه میزند . آیا احیاناً درفیلم توکه این چنین فاقد نمایش بمعنای بازاری وپیش‌پا افتاده آنست ، این فصل نوعی دخالت تهیه‌کننده یا دچار وسوسه شدن ازطرف خودت بوده ویا بهرحال اجباری درکار بوده است واصولاً با این نظرمن موافق هستی ؟

روزی ــ (میخندد) نه ، اجباری درکار نبوده . این‌صحنه وصحنه بعدی‌آن‌که«لاکی‌لوچانو»دررختخواب با معشوقه «جاننینی» خوابیده است هردو برای ساختن وشناخت بهتر شخصیت لوچانو ونحوه زندگی پرازمعمای اولازم هستند . میدانی‌که «لوچانو» زندگی‌بسیارساده‌ای میکرد – چیزی درحد زندگی یك‌کارمند دون‌پایه

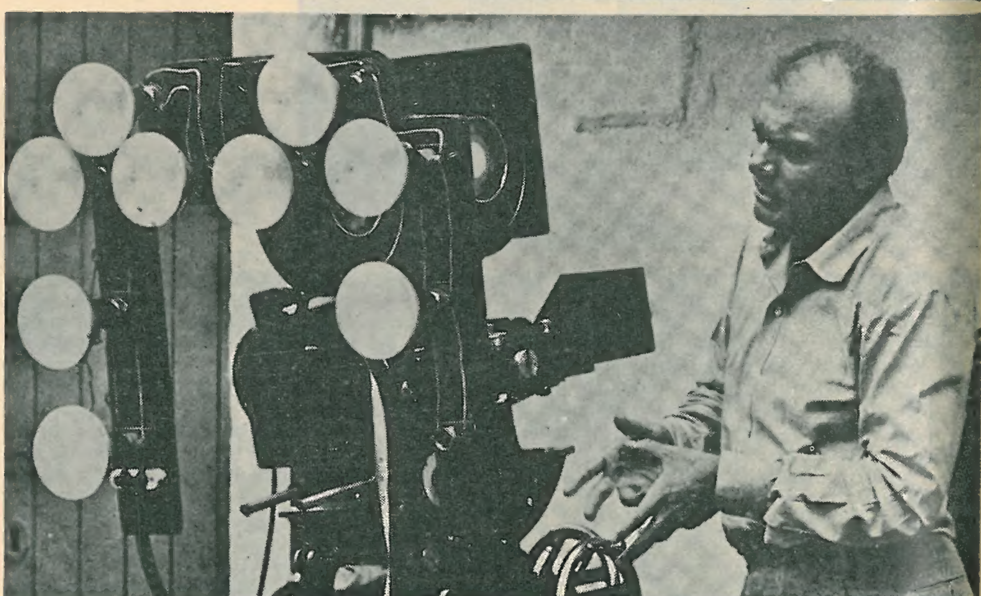
وخجالتی وبی سروصدا واین مسئله خود یکی ازمعماهای بزرگ زندگی این «رئیس کل مافیا» است . «لوچانو» اغلب برای ملاقات زنها ودخترهائی‌که دوستش بودند اما درواقع برای‌ملاقات دوستان وروابطهای‌آمریکائی‌اش نقاط وگردش‌گاههای توریستی مانند پمپئی را انتخاب میکردکه باصطلاح - ردگم کند - چون احیاناً اگرروزی کسی یقه‌اش را بگیردکه چرا فلان روز با فلان‌کس بودی جوابش را راحت درجیب داردکه مگر چه عیبی دارد فلانی دوست من است وباهم رفته بودیم پمپئی تا موزه‌ها وآثار باستانی آنجا را بوی نشان بدهم - اگر مسئله پنهانی ومعامله‌ای قرار بود درکار باشد دریك جای ساکت و دور ازچشم خلوت میکردیم وغیره وغیره . . . همینطورمسئله وجودصحنه‌های‌مربوط به مسابقه‌اسب‌دوانی که درواقع یك مکان عمومی وشلوغ است و او درآنجا با زنها ودوستانش دیده میشود ، آنها سلام وعلیك میکنند ، دوستانه میگویند ومیخندند ولی درواقع درجلوی چشم مردم دستورات لازمه وپیغامها ردوبدل میشود ، درکمال ادب ومتانت وپشت لبخندهای شیرین وچهره‌های آرام وصمیمی . درکاوش‌های شخصی‌ام برای تهیه سناریو به تعداد زیادی راهنمای توریست ازپمپئی برخوردم‌که میگفتند «لوچانو» تمام وقتش را درآنجا با دوستان زن ومرد آمریکائی‌اش میگذرانده - درمورد راهنمائی‌که در فیلم صدایش شنیده میشود و مرتب راجع به انواع همخوابگی‌ها با آن لهجه ناپلی - انگلیسی توضیح میدهد باید بگویم‌که خوب ، او وظیفه‌اش را انجام میدهد اما بطورکلی با این نظر تو درمورد طویل‌بودن صحنه‌ها موافقم ومیدانم‌که مقداری تأکید وتشدید وجود دارد منتهی باید بگویم‌که من‌خودم عاشق‌پمپئی واین راهنماهای توریست‌ها هستم ومهمتر اینکه سخت دچار وعاشق این سکانس فیلمم هستم و با وجود اینکه ممکنست قدری به توازن‌فیلم لطمه بزند جرأت‌کوتاهتر کردن‌آنرا ندارم- بهرحال منهم یك آدم هستم ومیتوانم نقطه ضعف‌هائی داشته باشم !

شیردل ــ سعی‌میکنم تورا ازپمپئی ونقطه‌ضعف‌هایت بیرون بکشم و نقش آدمی را بازی‌کنم‌که سئوالهای خیلی جدی‌میکند! اما ازشوخی که‌بگذریم، گذشته ازسانسورهای دولتی وباصطلاح قانونی درطول فعالیت هنریت با چه انواع دیگری ازسانسورهای عقاید واخلاق ، با چه قیدو بندها ، تنگ‌نظری‌ها ، مشکلات وموانع ، پیش‌داوریهای احمقانه وعدم تفاهم وسوءنیت‌ها برخوردکرده‌ای ؟

روزی ــ حتماً میدانی‌که درایتالیاگذشته ازیك سانسور باصطلاح قانونی‌که قوانین وقواعد خودش را دارد یك سانسور دیگرهم هست‌که ازجمله شنیدنی‌هاست ودرنوع خودش واقعاً غیرعادی است - جریان ازاینقرار است‌که هربیننده‌ای یعنی هرخانم یا آقای -همشهری- میتواند به دادگاه شکایت‌کندکه دیدن فلان فیلم مرا وفامیلم را آزرده خاطرکرده یاکه فلان فیلم توهینی بمن است واین آدم میتواند با استفاده ازیك ماده قانون‌که دست وبالش را باز میگذارد باعث توقیف یك فیلم بشود که البته امری واقعاً خطرناك است چون هرقاضی یك نوع طرزتفکر خاص خودش دارد واحیاناً میتوان قاضی یا دادستانی پیداکردکه او هم ازفلان فیلم ذکر شده دل‌خوشی نداشته باشد اینجاست‌که باید فاتحه آن فیلم را خواند . بعنوان مثال من هم‌اکنون درمورد فیلم «لاکی لوچانو» پرونده‌ای دردادگاه دارم چون یك - همشهری- سیسیلی ازدست من شکایت‌کرده‌که نمیبایست نام دوتن ازاعضاء مافیا را درفیلمم ذکرمیکردم ودرواقع این را نوعی توهین به نام مبارك آنها قلمدادکرده بعد هم رفته و باکمك دادستان شهر -مسینا - (درسیسیل) یك ماده مهجور قانون را پیداکرده‌که تابحال اصلاً مورد استفاده قرار نگرفته و با استفاده ازاین ماده برعلیه من اقامه

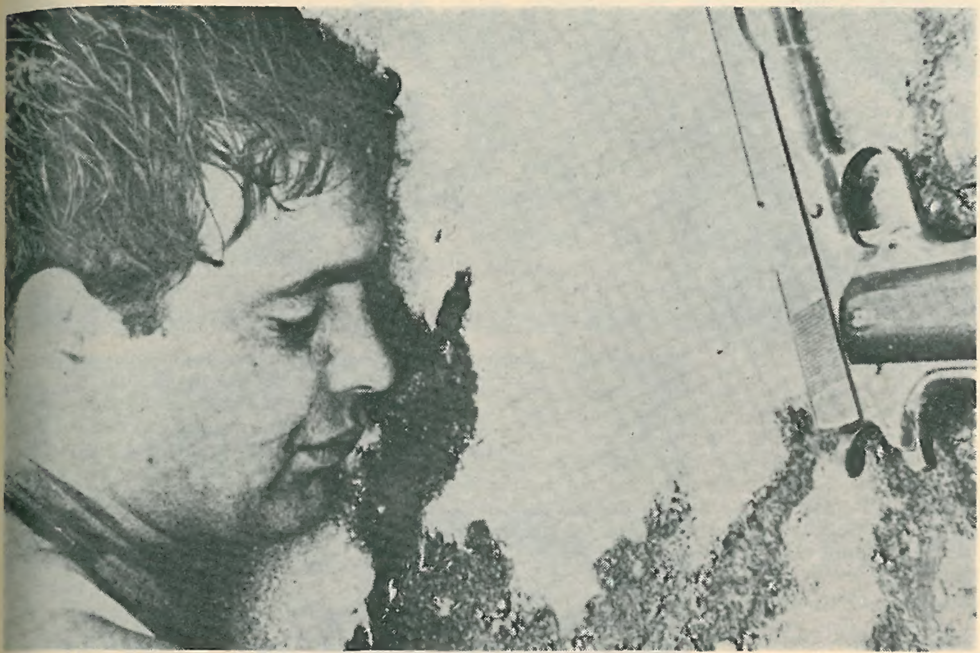






روزی هنگام فیلمبرداری سالواتوره جولیانو
روزی هنگام راهنمائی هنرپیشه فیلم لحظه حقیقت
روزی هنگام فیلمبرداری روی شهر

صحنه‌ای ازفیلم «سالواتوره جولیانو»
رداستایگر در دستها روی شهر
جان ماریا ولونته درقضیه ماتئی







دعوی کرده‌اند ودرخواست توقیف نمایش فیلم مرا درتمام ایتالیاکرده – حال روزپنجم دسامبر من باید بدادگاه بروم وچه بسا مجبور شوم تا صدور رأی نهائی دادگاه که خدا میداند کی صادر خواهد شد ازبردن این دواسم درفیلم چشم بپوشم – این هم نوعی سانسور درمملکت ما است که حقیقتاً باورنکردنی است. مشکلات دیگری که با آنها دست وپنجه نرم کرده‌ام بیشتر مسائل اقتصادی ومربوط به پیداکردن سرمایه کافی برای تهیه فیلم هستند. مثلاً درمورد همین فیلم روزی که اعلام کردم میخواهم قصه «لاکی لوچانو» را فیلم کنم همه تهیه‌کننده‌ها هجوم آوردند، چون خیال کردند قصدم ساختن یك «پدرخوانده» دیگرست اما وقتی سناریو را خواندند وفهمیدند ازاین خبرها نیست عقب‌نشینی کردند. بعد من وکریستالدی (تهیه‌کننده فیلم وشوهر کلودیاکاردیناله) مجبور شدیم برای پیداکردن پول تهیه فیلم هرکدام ازطرفی روانه بشویم – من مجبورشدم برای این فیلم ازدریافت دستمزدم بطریق معمول بگذرم ولذا درفیلم شریك بشوم وخیلی مشکلات دیگر – درواقع اگر این راه را انتخاب کرده‌ای باید خودت را آماده عواقب آن نیز بکنی.

شیردل – حالا قدری راجع به نحوه کارت با هنرپیشگان صحبت کن – درفیلمهایت همیشه مخلوطی از هنرپیشگان حرفه‌ای و باسابقه تئاتر، هنرپیشگان حرفه‌ای سینما، مردم کوچه وخیابان، هنرپیشگان غیرایتالیائی، سیاهی لشکرهای حرفه‌ای، دهقانان وغیره وجود دارند که کارکردن با آنها ودست‌یابی به نتایج درخشان بلاشك به شگردهای خاص نیاز دارد وشما همواره این قدرت وجسارت را داشته‌اید که بهترین بازیها وصحیح‌ترین پرسوناژها را بسازید. در «لاکی لوچانو» بعنوان مثال از – جان ماریا وولونته – خارق‌العاده تا سیاهی‌لشکرها همگی بازیهای چند بُعدی فوق‌العاده‌ای دارند.

روزی – همه چیز درواقع مربوط به خود هنرپیشه است بدین معنی که اگر هنرپیشه شما حرفه‌ای باشد یا غیرحرفه‌ای طبیعتاً نحوه برخورد شما با او بکلی متفاوت خواهد بود. منتهی مسئله من اینست که تقریباً همیشه مجبور بوده‌ام این‌دونوع را بایکدیگر درآمیزم – وقتیکه هنرپیشه حرفه‌ای نیست شما مجبورید چیزهائی را باو یاد بدهید – باو تذکر بدهید، برایش بازی کنید وخلاصه موادی دراختیار او بگذارید تا او آنها را بنوبه خود درجلوی دوربین تکرار وبازسازی کند البته درحد ادای شمارا درآوردن که البته این نوع هنرپیشه وبازی هم خود درجات ونمونه‌های مختلف دارد – بعنوان مثال «سیراکوزا» که درفیلم همان پلیسی است که درزندگی عادی واقعاً بدنبال «لوچانو» بوده ودرواقع نقش خودش را ایفا میکند – او درفیلم همان اعمالی را انجام میداد که درزندگی عادی انجام میدهد یعنی که اصلاً بازی نمیکرد، او خودش بود ومیدانید این خیلی مشکل است چون او اصلاً هنرپیشه نیست وزندگی، منش، ذهنیت واخلاقیاتش بدور ازپدیده‌ای باسم هنرپیشه است. دراین فیلم او بکمك شدید من احتیاج داشت وباید بگویم من با او مانند یك پدر با فرزندش رفتار میکردم درحالیکه با یك هنرپیشه حرفه‌ای قضایا طور دیگری است. مثلاً با «وولونته»: من کتابها واسنادی راجع به «لوچانو» باو میدادم تا آنها را مطالعه کند، عکسهای آن دوره را باو میدادم، فیلمهای خبری آن زمان راکه «لوچانو» درآنها بود میدیدیم وراجع به شخصیت او باهم جلسه میگذاشتیم وبحث میکردیم. اورا به سلمانی وخیاطی میبردم، آرایش صورت او ولباسهای «لوچانو» را برتن او میپوشاندم و با او بودم تا اینکه خود وی که واقعاً نبوغ بازیگری دارد آرام آرام درقالب این شخصیت فرومیرفت. درهرصحنه من قبلاً منظورم ونحوه تلقی‌ام را ازبازی او درآن صحنه برایش شرح میدادم و او

کارش را میکرد بطوری‌که دربعضی صحنه‌ها واقعاً کار او مافوق آن چیزی بودکه اصولاً من انتظارش را داشتم البته گاهی هم به عکس بود نه اینکه او بد بازی‌کند ، نه ، اما بازی او مغایر نیت وبرداشت من بود لذا دوباره بحث میکردیم وبالاخره به نتیجه میرسیدیم تا اینجا کار یکنوع همکاری وخلق با کمك یکدیگر است درحد صلح وصفا . اما اغلب وقتی من هنرپیشه‌ای را ازخارج یعنی اززندگی ، ازکوچه وخیابان میآورم کارم گاهی بـه خشونت میکشد البته هرنوعی ازخشونت ، چون وقت نیست واصولاً گاهی ازاین طریق خیلی بهتر میشود هنرپیشه را برانگیخت واز او کارگرفت البته این یك قانون‌کلی نیست اگر طرف تو جواب نیازهایت را میدهد احتیاجی به خشونت نداری . . . . گاهی هم باید واقعاً نرم وپدرانه رفتارکنی والا همه چیز خراب میشود . مثلاً ، ادموند اوبراین‌که اورا دراین فیلم دیدید . او یکزمان هنرپیشه بزرگی بوده ، یك شکسپیرین بوده ، تجربه وسیع وقابل ملاحظه‌ای دارد اما چون سالها معتاد به الکل بوده ، حالا تقریباً همیشه مریض است وحافظه وکنترل ذهنی خودرا بطرز دردناکی ازدست داده اما آدم جالبی است وچهره فوق‌العاده‌ای دارد . با او من واقعاً تمام عشق ومحبت پدرانه‌ام را درمیان‌گذاشتم ، من مجبور بودم قبل ازهرچیز با محبت وعشق آن اعتماد بنفس ازدست رفته را باو بازگردانم . بهرحال اعتقاد اصلی من اینست‌که حرفه هنرپیشگی حرفه‌ای بسیار ظریف حساس ودقیق است - باید با هنرپیشه مثل یك انسان رفتارکرد چون او نه ماشین است ونه عروسك خیمه شب بازی - باید با محبت و با عشق و با احساس با او مواجه شد - ممکنست این رابطه گاهی به خشونت منتهی شود اما زودگذر است وسازنده ودرجهت بهبود اثر وکار هنرپیشه .

شیردل ـ تو تا چه حد امکان آزادی وخلق فردی به هنرپیشه‌ات میدهی واصولاً آیا تو روی یك سناریوی معین ومشخص یا باصطلاح -آهنی- کار میکنی ؟

روزی ـ بستگی دارد ـ گاهی‌اوقات من صحنه را برای او بازی میکنم ومیخواهم‌که عیناً آنرا بازی‌کند ، گاهی اوقات هم می‌نشینم وبه او تمام آزادی را میدهم که خلق‌کند ودرانتظار میمانم تا او چیزی بمن بدهد یا احیاناً ازبازی او ایده بگیرم . . . من قواعد ازقبل مشخصه ویا سناریو محدود و دربسته ندارم . . . . نه سناریوی من بقول تو سناریوی آهنی نیست . افق بازتری دارم وکارم را میکنم . کار واقعی من درمرحله مونتاژ شروع میشود جائی‌که اغلب سکانس‌ها را پس وپیش میکنم . . . یا اصلاً بعضی را دور میریزم . . . مثلاً درفیلم «ماجرای ماتهی» صحنه‌ای‌که درحال حاضرآغاز فیلم است قرار بود پایان آن باشد اما جایش عوض شد وهمینطور دراین‌فیلم - ضمناً من‌مقدارزیادی بدیهه سازی میکنم منتهی نه بخاطر مد روز ، نه ، این بدیهه سازی بدنبال یك‌کار مداوم وپی‌گیر یك مبارزه خسته‌کننده وفرساینده‌که شب وروز با خودم و با مغزم انجام میدهم صورت میگیرد . . . حال من درمواقع فیلمبرداری خیلی بد یا شاید هم دیدنی است اما بهرحال برزخ تلخی است . نمیدانید چه روزگاری دارم - درتب وتاب هستم ، خوابم نمیبرد ، عصبی هستم ومجبورم خودم را شدیداً کنترل کنم ، ساعت ۵ صبح ازخواب بیدار میشوم ، مرتب روی سناریو کار میکنم ، با خودم جروبحث دارم وقبل ازاینکه بسرفیلمبرداری بروم نگران همه چیز ازهوا ، لباس ، مکان ، نوروحرکت وجای دوربین هستم اما وقتی پایم به صحنه میرسد خیلی ازاین چیزها راه منطقی ودرست خودرا پیدا کرده‌اند وبخصوص وقتی جای دوربین را مشخص میکنم دیگر همه دیوارها فرومیریزند ودیگر میمانند مسائلی مانند حرکتهای دوربین ومیزانسن‌ها وغیره‌که مواجه با آنها لذت‌بخش است . راستی یك چیزی دردنبال حرفهایم درمورد هنرپیشه‌ها بتو میگویم چون همکارهستیم وممکنست‌ازآن استفاده‌کنی : هیچوقت سعی نکن ازیك هنرپیشه بد یك هنرپیشه خوب بسازی چون غیرممکنست . یك هنرپیشه بد همیشه یك هنرپیشه بد باقی میماند !

شیردل ـ شما فقط با دوربین «آریفلکس» کار می‌کنید ؟

روزی ـ نه من هم با «میچل» کار میکنم وهم با «آریفلکس» . اصولاً من «آریفلکس» را خیلی دوست دارم ، واقعاً دوربین‌فوق‌العاده‌ایست - اغلب‌ازفیلمبردارم میخواهم‌که مقدار زیادی پلان‌های - سردست - بـا آریفلکس برایم بگیرد تا درمونتاژ ازآنها استفاده‌کنم - این مسئله بخصوص وقتی درصحنه‌های پرجمعیت و با هنرپیشگان حرفه‌ای وغیرحرفه‌ای‌کار میکنی خیلی‌پیش میآید . من اصولاً ازعلامت‌گذاری روی صحنه خیلی متنفرم وتازه مگر آدم همیشه درصحنه استودیوکارمیکند وتازه وقتی میزانسن‌های دسته‌جمعی داری اصلاً اینکار غیرممکن است . دراین جاها من با دوربین سردست‌کار میکنم ومیزانسن دوربین میدهم نه میزانسن جمعیت وهنرپیشه و با حرکت دوربین آنچه راکه میخواهم تعقیب میکنم وحشووزوائد را دور میریزم . . . .

* * *

. . . . . . « روزی » درمبل خود فرورفته است ، گوئی اصلاً زمانی برما نگذشته . او با همان حرارت ومیل‌وشوق‌انسانی‌اش سخن‌میگویدکه دونفر ازهمکارانش سرمیرسند . میگویند باید ساعت ۷ بعدازظهر درسفارت ایتالیا باشد . ناچاراً بقیه حرفها را درز میگیریم . بمن میگوید « حالا وقت آن رسیده‌که تو بقول خودت وفا کنی ومرا تا هتلم برسانی » . . . باد سردی‌میوزد وغروب غم‌انگیزی دربیرون ازسالن رودکی بانتظار شب نشسته است . بقیه حرفهایمان را درطول راه میزنیم . میگوید :

« دفعه قبل‌که بایران آمدم بدلائل‌کاری نتوانستم آنطور که باید این مملکت را ببینم اما شیراز واهواز ومسجد سلیمان را دیدم . نمیدانم چرا تهران اینقدر ازنقطه‌نظر معماری وشهرسازی بی‌شکل وقواره است وچرا شیراز اینقدر بعکس زیبا وانسانی‌است » . **دلیل سفر بار اولش را میپرسم میگوید :** « میبایست صحنه‌هائی برای فیلم « ماجرای ماتهی » میگرفتیم » .

ازمن راجع به وضع فیلمسازی درایران میپرسد وراجع به‌خودم سئوال میکند . بعضی جوابها برایش حیرت‌انگیز هستند . ازقرار تابحال حتی‌یك فیلم ایرانی هم ندیده ، میگوید : « حالاکه آمده‌ام دلم نمیخواهد باین زودی بروم ، مملکت جالبی است ، دفعه پیش هم همین حال را داشتم ، چه مردم فوق‌العاده‌ای دارید وچه غذاهائی ، دلم میخواست میماندم وچند فیلم ایرانی میدیدم . . . تو نمیدانی من ازشناخت وبرخورد بـا چهره‌های نو با زبانی نو و با تمدنی نو یا تمدنی دیگر دچار چه هیجانی میشوم . . . استقبال این مردم ، محبت آنها ، سئوالهایشان‌که ازعشقشان به شناخت افقهای تازه ومسائل تازه برمیخیزد مرا تکان داد ، من فستیوال زیاد رفته‌ام ودنیا را گشته‌ام اما گرمی احساساتی‌که دیشب درتالار رودکی دیدم واقعاً برایم تکان‌دهنده بود ، مثل یك بچه دست‌وپایم را گم کرده بودم دلم میخواست دست همه شان را بفشارم ، چقدر زندگی میتواند گرم وزیبا باشد ، چقدر آدمها میتوانند خوب باشند . . . دلم میخواست زنم را هم میآوردم یعنی قرار بود بیاید ولی درآخرین لحظه منصرف شد ، میدانی من‌تمام عشق‌زندگیم یك دختر ۸ ساله است‌که دارم و زنم نمیتوانست اورا بگذارد وبیاید ، بعد ازآن حادثه‌ای‌که سال قبل . . . »

حرفش را قطع میکنم ومیگویم « بله ، خواندم ، واقعاً دلخراش بود » ، « روزی » سکوت میکند ومن خیال میکنم‌که بغض‌کرده . سال قبل دختر بیست‌ویکساله‌اش راکه خیلی هم زیبا بود دریك حادثه ازدست داد . هوا تاریك شده ، خیابان‌پهلوی‌تمام عظمت مرگبار ودلهره‌آور پائیز را یکجا در دل تو میسازد . در ازدحام ترافیك گیر کرده‌ایم . «روزی» ساکت است وازپنجره بغلی‌اش بیرون را نگاه میکند . برای اینکه ازبند این سکوت





لاکی لوچیانو
برنده جایزه بزرگ دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

غمزده فرارکنیم میپرسم : راستی اصفهان را دیده‌ای ؟ با عجله میگوید : « نه وخیلی هم دلم میخواهد آنرا ببینم ، منتهی غصه‌ام‌گرفته چون هواپیمائی‌که باصفهان میرود صبح خیلی زود حرکت میکند ومن درموقعیتی هستم‌که دلم میخواهد صبحهاقدری‌بخوابم . چرا پروازها درایران اینقدر زود انجام میگیرد ولی بهرحال فردا باصفهان میروم » . **تا هتلش‌که میرسم او چندین‌بار این گله را میکند . گوئی‌انتظار دارد درسرزمین هزارویکشب من بتوانم معجزه‌ای‌کنم وپرواز «قالی پرنده» را عقب بیاندازم . میگوید :** « ایران واقعاً به درد پازولینی میخورد ، مملکت جالبی دارید ، خیلی دلم میخواهد آنرا بگردم » . **میپرسم آیا فیلم آنتونیونی را راجع به چین دیده‌ای . میگوید :** « فیلم جالبی است‌که ارزش دیدن دارد منتهی من دلم میخواست ازطریق فیلم او با آدم چینی برخورد میکردم وآشنا میشدم ولی متأسفانه اینطور نیست » . **میپرسم آیا برای‌گرفتن جوائز در تهران خواهی ماند . میگوید :** « کدام جوائز ، ازکجاکه

برنده باشم . راستی یادم رفت برایت بگویم که من تازه دیشب فهمیدم که جشنواره تهران یك جشنواره مسابقه‌ئی است . من ازفرستادن فیلم اطلاع نداشتم . دو روز قبل «کریستالدی» گفت باید به تهران بیایم . این روزها سرم خیلی شلوغ است . دارم فیلمم را بانگلیسی دوبله میکنم وبعد باید ترتیب نمایش آنرا درآمریکا بدهم و پس‌فردا صبح باید درسالن دوبله حاضر باشم » . **به هتل هیلتون رسیده‌ایم . میگوید :** « دلم میخواهد یکراست بروم وبخوابم اما غیرممکن است . اول به سفارت وبعد هم باید برای معرفی به تماشاچیان به سینمای شهرفرنگ بروم » **آدرس‌هایمان را ردوبدل میکنیم وتازه «روزی» سرمحبت وتشکر کردنش باز شده . آنچنان به سروکول هم میزنیم وتعارف میکنیم واحساساتی شده‌ایم که چند زن ومرد فرنگی درگوشه سالن خنده شان میگیرد موقع جدا شدن میگوید :** « بگذار آخرین اعترافم را هم بکنم ، ازدیروز تابحال سردلم گیر کرده وباید آنرا بکسی بگویم حالاکه اینقدر دوست شده‌ایم آنرا بتو میگویم : زنهای شما ، این چشمهای خمار ومخملی زنهای ایران ، این لبخندهای زنانه وگرم ، این هاله‌گرما ومحبتی‌که آنها را درخودگرفته ونگاه‌هایشان، نگاه‌هایشان، نگاه‌هایشان، چشمهایشان . . . . بگذار راحت‌کنم ، همه اینها دل مرا برده‌اند . . . خوب بهتراست بروم والا به هیچ برنامه‌ای نخواهم رسید ، تو شنونده غریبی هستی آدم میتواند تا صبح برایت درددل‌کند . اگر بایتالیا آمدی حتماً سری بمن بزن » .

***

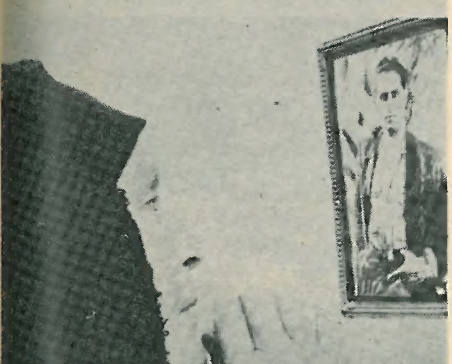
. . . . . پنجشنبه هنگامی‌که «روزی» درسالن دوبله با هنرپیشگان و دوبلورهایش سروکله میزند و یا در گوشه‌ای از رم خیالش با خیال نگاه‌های ایرانی‌گره خورده است فیلمش ، «لاکی لوچانو» جایزه بزرگ جشنواره دوم تهران را تحت عنوان «بهترین فیلم بمفهوم مطلق» – بخاطر وحدت الهام ، اصالت سبك ، بازی عالی جان ماریا ولونته واعتبارکلی اندیشه معنوی واخلاقیش– ازآن خود میکند .












بالا طرف راست :
لحظه حقیقت
یکی بود یکی نبود
مردان علیه یکدیگر
قضیه ماته‌ئی
لاکی لوچیانو

بالا طرف چپ :
فرانچسکو روزی
مبارزه
دستفروشان
سالواتوره جولیانو
دستها روی شهر



علیاحضرت فرح پهلوی شهبانوی ایران
با هژیر داریوش دبیرکل جشنواره
درباره چگونگی برنامه‌ها صحبت می‌فرمایند
دکتر هاکوپیان رئیس هیئت مدیره جشنواره
نیز افتخار حضور دارد

مصاحبه کوتاهی داشتیم با آقای هژیر داریوش، که چون درآن از هردری سخن بمیان آمد ترجیح دادیم که درچاپ مطلب، سئوالات را حذف کنیم، وفقط جوابها را درسه چهار بخش پشت هم نقل کنیم.

حرفهائی ازدبیرکل جشنواره جهانی فیلم تهران

★ اگر نظر مرا بخواهید، بزرگترین موفقیت جشنواره دوم در جلب علاقه و توجه تماشاگران ایرانی بود. استقبال این سینما دوستان عادی و در عین حال فهیم، خاطره نامطبوع سالن‌های خالی جشنواره اول را از خاطرها زدود.

البته فراموش نکنیم که این استقبال نه فقط بخاطر برنامه‌های جشنواره، که تا حدی بدلیل فقر کیفی برنامه‌های عادی سینماها در ایام غیرفستیوالی است. بهرصورت، این نکته حقیقت دارد که مقدار آثار خوبی که درطی این ده روز بنمایش درآمد شاید بدون وجود جشنواره، در طی یك زمان مثلاً پنج ساله [illegible] سینماهای تهران بروی پرده میآمد.

همه میدانیم که ظرفیت سالن‌ها و تعداد سآنس‌ها، درحدود بعضی ازبرنامه‌ها، جوابگوی استقبال دوستداران سینمانبود، وگروهی پرسیدند که چرا جشنواره نتوانست ترتیبی بدهد که تعداد بیشتری از علاقمندان این برنامه‌ها را ببینند. در پاسخ باید بگویم که برنامه‌های نمایش فیلم در یك جشنواره گروه «الف»، خوشبختانه یا بدبختانه، تابع یك سلسله مقررات ومحدودیت‌هاست که هدف از آنها، در یك جمله، اینست که نمایش فیلم درجشنواره، تبدیل به نوعی «توزیع» آن فیلم نشود.

بهرصورت، این استقبال عمومی ازبرنامه‌ها ما را بیشتر از پیش به این نکته راهنمائی کرد که **در تشکیلات دادن و برگزاری جشنواره تهران اولین توجه ما، و اولین وفاداری ما، باید به جماعت سینماروی ایرانی باشد.** ملاحظات دیگر، و توجه به گروه‌های دیگر، در مراحل بعدی اهمیت قرار میگیرند.

این توضیح ضمناً میتواند روشن کند که چرا پیشنهادهائی از قبیل برگزاری برنامهٔ عمومی فیلمهای نمایش داده شده ایرانی بجای مثلاً برنامه کاپرا (و حتی یکی میگفت که می‌بایست فیلمهای رنه کلر را که «پوسیده!!» است برمیداشتند و بجایش فیلمهای ۱۶ میلیمتری و ۸ میلیمتری ایرانی نمایش میدادند!) بنظر ما خام میآید: شك نیست که یکی از اساسی‌ترین هدفهای جشنواره ــ که بارها گفته‌ایم ــ اشاعهٔ فیلم ایرانی در دنیاست. اما دراینصورت فقط کافی است که برگزیدهٔ این فیلمها (ونه بیشتر، بدلایلی که همه میدانیم) درجلسات مخصوصی برای میهمانان وخبرنگاران خارجی نمایش داده شود و وقت ذیقیمت و محدود نمایشات عمومی به آثاری تخصیص داده شود که تماشاگر ایرانی، بدون وجود جشنواره، از فیض مشاهده‌اش محروم میماند. چرا که، فراموش نکنیم، تماشاگر علاقمند ایرانی است که سالن‌ها را پر میکند و این تماشاگر فیلمهای خوب ایرانی را یکبار یا بیشتر دیده است.

دراین‌مورد جشنواره دوم به‌وظیفه خودش عمل کرد. بغیر از نمایش دوفیلم طویل ودوفیلم کوتاه ایرانی در برنامه‌های رسمی و اصلی که از میان تازه‌ترین وبهترین کارها انتخاب شده بودند، ۱۰ فیلم ایرانی در سالن‌های بازار فیلم که مورد استفاده میهمانان خارجی بود برنامه شد و ٤ فیلم برگزیده نیز در معرض مشاهده منتقدان و خبرنگاران قرار گرفت.



★ ظاهراً بعضی از دوستان معتقدند که برنامه «مسابقه» خوب تنظیم نشده وتعداد آثار خوب درآن کم بوده است. صرف‌نظر از این نکته که غالب این فیلمها از میان تازه‌ترین محصولات سینمائی انتخاب‌شدند ونمیتوان انتظار داشت که در یك مدت کوتاه ناگهان ازهرگوشهٔ این جهان سینمائی شاهکاری بجوشد، نمیدانم

آیا این بیت در اینجا مصداقی دارد که :
چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست
سخن‌شناس نئی دلبرا خطا اینجاست ؟

آن پنج فیلمی که در میان آثار طویل جایزه بردند بکنار ، آیا «عروسی‌سرد» رومانی، «ژوانا زن فرانسوی» برزیل، «انسان وحیوان» هلند ، «عروس» ترکیه ، « حدیث نفس » و «چشمان بسته» فرانسه ، «تن‌های بهشتی» کانادا و«پائین شهر» آمریکا ، فیلمهای بسیارباارزشی هستندیا نه ؟ وآیا دوستان میدانندکه هم‌اکنون، بعدازجشنواره‌تهران، درنیویورك‌وسانفرانسیسکو دارند از «پائین‌شهر» بعنوان بهترین فیلم امسال سینمای نسل جوان آمریکا استقبال میکنند ؟ و یا اینکه «لوموند» پاریس الان دارد می‌نویسد که‌کارگردان «چشمان بسته» یکی‌از مشعشع‌ترین استعدادهای سینمائی است که در دوساله اخیر ظاهر شده ؟

منظور من اینست که چه فایده دارد که بدرستی بگوئید که یك جشنواره جای کشف است ، اما فقط در مورد آثاری دست به‌تحسین بزنید که نام یك برگمان و یا یك ویسکونتی را همراه دارند و بنابراین (لابد) یك تضمین قبلی هستند برای آنکه مایل است «اشتباه» نکند ؟ و حالا که صحبت از این دو بزرگ شد ، آیا میدانیدکه‌هم«فریادها ونجواها» وهم«لودویگ» حق شرکت در مسابقه تهران را داشتند ، اما جشنواره با اصرار و سماجت موافقت صاحبانشان را گرفت که خارج از مسابقه بنمایش درآیند ؟ میدانید چرا؟ به‌این‌خاطر که برگمان وویسکونتی حالا در مقامی بالاتر از مسابقه و رقابت قرار دارند ، و وارد شدنشان بداخل بازی جز آنکه حق آدمهای مستعد جوان‌تر یا کم‌سابقه‌تر را تضییع کند اثر دیگری ندارد .

واما چطورمیتوان صحبت ازکشف‌کارهای تازه‌کرد و درعین‌حال با برداشتی ارتجاعی با سبك‌ها و تمایلات تازه بمبارزه پرداخت ؟ چطور میتوان ، مثلاً ، آن خانم بودکه دربارهٔ «حدیث نفس» چیزی ازاین قبیل نوشت که صحنه‌های سکس در این فیلم اخلاق مردم را فاسد میکند و یك مادر با عصبانیت گفت کـه محال است بگذارد دخترش بتماشای این فیلم بیاید ؟! چطور میتوان این خانم بود و در عین‌حال انتظار داشت که استمرار جشنواره تهران باعث شود که کار نظارت فیلم در ایران با توجه بیشتری به ماهیت وچگونگی هنر ومکانیزم غامض تأثیرپذیری‌آن بر توده‌های مردم همراه باشد ؟ وحالا که داریم صحبت از تناقض‌ها میکنیم ، این‌را هم بپرسیم که چطور میتوان آن یك خانم دیگر بود که تا سرحد افتضاح فریاد کشید که جشنواره به «چشم‌انداز سینمای افریقا» بی‌اعتنائی میکند ، اما خودش حتی یکبارهم بتماشای یکی از این پانزده فیلم افریقائی نرفت ؟









بالا : عروسی سرد
وسط : ژوانا زن فرانسوی
پائین : حدیث نفس

صفحه روبرو
بالا : پائین شهر
پائین : چشمان بسته

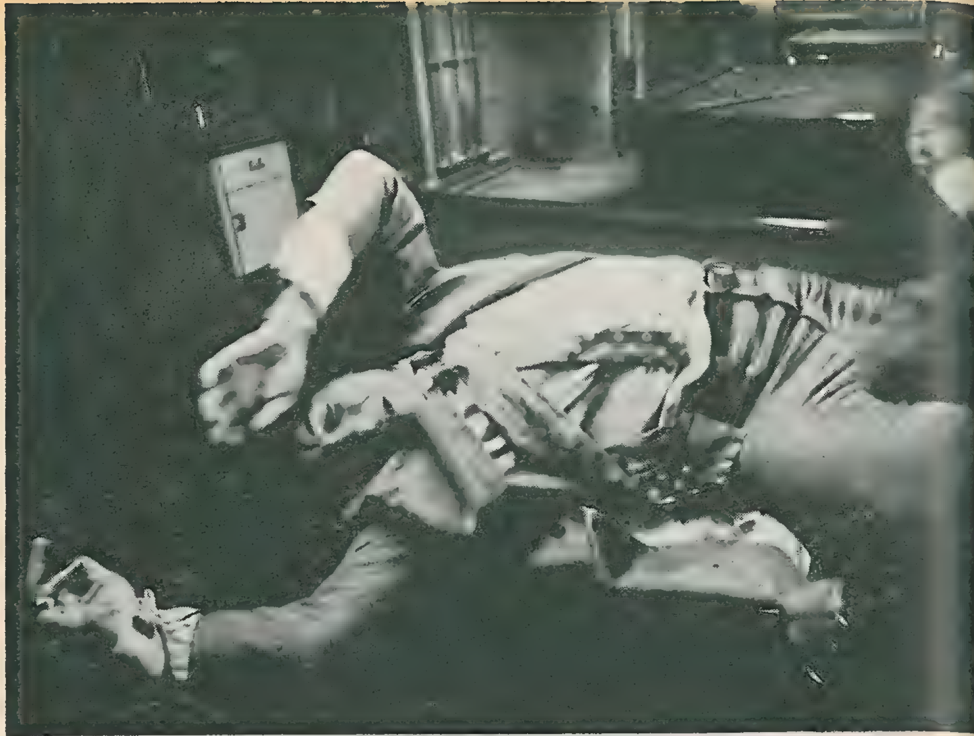
★ **حالا که صحبت از انتقادات درمیان** است ، بگذارید بگوییم که مسئولان جشنواره انتقادات و راهنمائی‌ها و نصایح جراید ایرانی‌را بدقت مطالعه کرده‌اند . باشد که این نظرات در سالهای آینده راهنما و راهگشای آنان در برگزاری جشنواره‌های بعدی باشد . در مقابل ، جشنواره نیـز باید چند کلامی با مدیران و سردبیران گرامی جراید درمیان بگذارد :

«جشنواره جهانی فیلم تهران» در پایان دومین سالش ، در سطح و مقامی بالاتراز‌چندین جشنواره مشابه ازقبیل سن‌سباستیان ومسکو قرار گرفته ، و به‌گفتهٔ وزیر فرهنگ‌وهنر ، میرود که درپنج سال‌آینده انشاءالله مبدل به«مهمترین» جشنواره سینمائی سرتاسر جهان شود . وجود چنین جشنواره‌ئی میتواند اعتباری واقعاً عظیم برای کشور ما در عرصهٔ هنر امروز بشمار آید . اما این‌اعتبار، بدون‌کمك مردم علاقمند به‌سینما، و بدون انعکاس صحیح آن در صفحات فرهنگی مطبوعات ایرانی ، چیزی تصنعی وتقلبی خواهد بود . بعبارت دیگر ، این جشنواره را نمیتوان در یك جزیره از هرطرف محدود و محصور برگزارکرد. **جشنواره‌تهران باید دربطن زندگی فرهنگی ایران رشدکند .**

به این خاطر ، و به‌خاطر اهمیت فراوان صفحات فرهنگی جراید ایران در تغذیه هرنوع زندگی معنوی و فرهنگی در این سرزمین ، از ارباب جراید طلب میکنیم که وقتی نمایندگانی برای شرکت در این رویداد بزرگ میفرستند ، به‌این نکته توجه کنند که با کاری مملکتی ، و نه یك‌کار خصوصی ، روبرو هستند ، کـه نماینده‌شان وقتی‌به‌جشنواره‌آمد، وقتی درجلسات مصاحبه‌های مطبوعاتی شرکت‌کرد ، وقتی دست به‌قلم برد ونقدی نوشت ، خود جزئی ازجشنواره میشود واعتبار جشنواره به مقیاس عظیمی بستگی پیدا میکند به‌آن مقدار هوش و وسعت‌نظری‌که این نماینده مثلاً در طرح سئوالاتش در جلسه مصاحبه از خودش بروز میدهد ، و یا آن مقدار ژرف‌بینی و دقت وهنرشناسی که از مقالاتش مشهود میشود . **ما از ارباب جراید تمنی میکنیم که در طی برگزاری این رویداد متفکران ، هنرشناسان ، عاشقان سینما و ناقدان واقعی را بکارگیرند و از این طریق بطور مستقیم ومؤثر به‌توفیق ورشدسریع این‌جشنواره‌جوان‌ونوخاسته کمك‌کنند .**



★ جشنواره تهران یك «کاخ فستیوال» یا «کاخ فیلم» که به فعالیت‌هایش و برنامه‌های





نمایشی‌اش مرکزیت دهد ندارد و این بزرگترین نقص تشکیلاتی ماست . دوستانی که میهمان جشنواره‌های کان یا ونیز یا مسکو بوده‌اند میدانند که در این شهرها کلیه دفاتر جشنواره ، چندین سالن نمایش فیلم ، سالنهای کنفرانس ، غرفه‌های تبلیغاتی و امثالهم در یك ساختمان ، یا در دوسه ساختمان نزدیك بهم جمع هستند ، و این هم برای برگزارکنندگان اسباب راحتی است وهم برای شرکت‌کنندگان ــ اما درتهران، در جشنواره دوم ، دفاتر جشنواره در هتل آریا شراتون بود ، و میهمانان در شراتون و هیلتون و انترکنتیننتال ، وبازارفیلم درساختمان مرکز تحقیقات وزارت‌کار ، و سآنسهای نمایش فیلم در تالار رودکی و سینماهای شهرفرنگ ، شهرقصه ، دیاموند ، سینه‌موند و ونك ! و از یك محل به محل دیگر می‌بایست فاصله‌ئی را بپیمائی بین یك تا پانزده کیلومتر ! وباگسترشی که جشنواره خواهد داشت وضع ازاین هم بدتر خواهد شد ، مگر آنکه هرچه زودتر یك « کاخ فیلم » ساخته شود ، که قولش داده شده ، و باید ازطرفی شامل یك هتل ، و از طرف دیگر شامل سالن‌های کوچك وبزرگ نمایش‌فیلم وکنفرانس، با تجهیزات فنی برای ترجمه‌های آنی ، دفاتر اداری، فضای لازم برای غرفه‌ها، رستوران وبار، پارکینگ وسیع وغیره باشد . روزیکه چنین کاخی ساخته شود ، مطمئن باشید که تهران دوهفته درهرسال پایتخت سینمائی جهان خواهد بود ، ودرسایر ایام سال‌هم این‌کاخ با برگزاری مستمرهفته‌های فیلم، رتروسپکتیوها، سخنرانی‌ها و سمپوزیوم‌ها کعبه دوستداران سینما درایران بشمار خواهد آمد .

اما حالا که چنین مرکزی نداریم ، جشنواره چگونه خواهد توانست برنامه‌های متعدد نمایش فیلم خودرا برگزار کند ؟

آیا میدانید که سینماهای شهر فرنگ ، شهرقصه ، دیاموند ، سینه‌موند و ونك بطور رایگان در اختیار جشنواره قرار گرفتند ؟ حتی کلمه «رایگان» هم حق مطلب را ادا نمیکند . درست‌تر اینکه بگوئیم صاحبان این سینماها کلیه مخارج‌برق وتهویه ونظافت وپرسنل اداری وفنی مؤسسات نامبرده را در مدت جشنواره همچنان بعهده گرفتند و درعین‌حال تمام درآمد فروش بلیطها را به‌سازمان جشنواره واگذار کردند . **گفتند : «این را به‌اشاعهٔ هنر سینما در ایران مدیونیم» . تفاوتی دارد طرز فکر این آقایان، مهندس روحانی وپرویزفتوره‌چی ورضا انوری، با آن شخصیتی که کوپن غذا میخواست و وقتی نگرفت ، اولین عکس‌العملش این بود که بطور خصوصی به‌افریقائی‌هابگوید که«دبیر کل‌جشنواره نژادپرست‌است وازسیاه‌پوستان بدش می‌آید.» !!** و باز آیا میدانید که فتوره‌چی وانوری سه ماه

بقیه درصفحه ٥٤



فریادها ونجواهای برگمان

از : نیویورك ریویوآوبوکس
نوشتهٔ : مایکل وود
ترجمهٔ گلی امامی

برگمان ، آن‌طور که ، پالین‌کیل ، اخیرا درنیویورکر نوشت ، فیلمسازی است برای آن گروه از مردم که سینمارا دوست ندارند ، و مشکل است که این نکته را کاملاً به سود یا زیان وی به حساب بیاوریم . به سود او ، چرا که به ما کمك می‌کند تا احساس درك بهتری از سینما در قالب هنری آن داشته باشیم ، در ادامهٔ مقایسهٔ آن با نقاشی و ادبیات . به زیان او، چرا که ممکن است احساس کنیم هنری‌اینچنین تصنعی ، قدیمی و به وام گرفته ، پیوندی با سینمایی که ما واقعاً دوست داریم نداشته باشد. برگمان مورد شگفت‌انگیزی است . چون او به معنای واقعی هنرمندی است به دو مفهوم : در مقوله‌ای‌که «بونوئل» و «رنوار» هنرمندند و همچنین ، در هر زمینه‌ای که «ولز» و «هیچکاك» هستند ــ و چنانچه آنها هنرمند نیستند، پس «برگمان» هم ، تا بدانجاکه‌مشابه کارهای آنان را انجام می‌دهد ، هنرمند نیست.

«برگمان» یك نویسنده است ، ولی او یك شعبده‌باز ، توهم ساز و معمار وحشت نیزهست. و در سینما شعبده‌بازان همان اندازه اهمیت دارند که‌هنرمندان. «ولز» باتمام‌سبك‌سریهایش



همانقدر مهم است که « آنتونیونی » بـا تمام مفهومش . و نیرنگهای خوب به مراتب برتر از تشریفات بد است. پس ممکن است که «برگمان» را دراوجش ، به صورت فردی هوشمند و بـا استعداد ، در کار مشغله‌های ذهنی و اخلاقی خود و دراستفادهٔ از سینما ببینیم ، همچنین ممکن است اورا در جبهه‌ای موفق و در طرفی مردود ببینیم. «فریادهاونجواها» نمونه‌ایست‌که بیشتر از جنبهٔ سینمایی ناب ، از نظر قطعهٔ گوتیك شده‌ای ازهیچکاك، مورد توجه است تاپیامهایش دربارهٔ المها و انزوای زندگی بشری . البته ، با این تفاوت که چیزی به اسم سینمای ناب وجود ندارد .

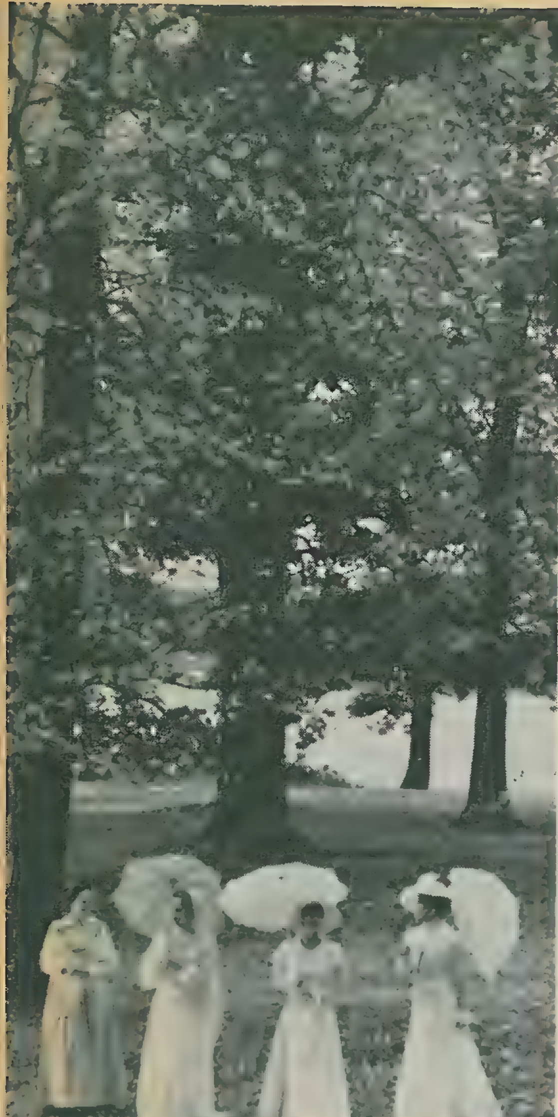
* * *

فیلم با نماهای سریع و زیبای یك پارك آغاز می‌شود : مه در میان درختان ، مجسمه‌های روی چمن ، گوشهٔ یك خانهٔ بزرگ و قدیمی ییلاقی ؛ نور صبحگاهی ، تصوری از پاییز . این کمابیش آخرین باری است کـه ما صحنه‌ای خارجی را در فیلم می‌بینیم . یکبار هم از پنجره به بیرون نگاه می‌کنیم و باردیگر پـارك را می‌بینیم ، گهگاه در خاطرهٔ شخصیتهای فیلم ، نور آفتاب نیز هست ، ولی نه چندان زیاد . از این‌که بگذریم ، برگمان ، عملاً مارا در آن خانهٔ قدیمی با اتاقهای عظیمش ، پرده‌هـای چین‌دارش ، چلچراغهایش ، ساعتهای طلائـی بیشمارش و کاغذ دیـواریهای سرخرنگ تمام نشدنیش ، محبوس می‌کند . «آگنس» در اینجا زندگی می‌کند ، زنی سی‌وپنجساله که ازمرض سرطان به حال مرگ است . دوخواهرش برای اقامت به نزد او آمده‌اند . آنها ومستخدمه‌ای به نام آنا ، از او پرستاری می‌کنند .

در فیلم لحظه‌ای هست ، که حال وهوای فیلم را مشخص می‌کند و عملاً شیرهٔ آنـرا می‌کشد . این صحنه در آخرین جملهٔ داستانی‌که «برگمان» سال‌گذشته در نیویورکر منتشرکرد، نمایان می‌شود ، که بیش از آنکه یك فیلمنامه با طرح اصلی فیلم باشد آفرینش مشابهی است ، که دررسانهٔ دیگری به کار آمده : « . . . سایه‌های بی‌قرار ، زمانی که کسی ، پیچیده درقبای گشاد ، هراسان درمیان‌اتاقهای بزرگ سرگردان است . . .» در فیلم ، شبانگاه ، مستخدم دراتاق خواب یکی از خواهران را می‌کوبد ، ومی‌گوید کـه حال «آگنس» وخیمتر است . صدای خواب آلودی جواب می‌دهد ، ولی خواهر به عجله ظاهر می‌شود . ودوزن در امتداد راهروی بلند ، با عجله به‌طرف اتاق خواهردیگرمی‌روند. او هم در حال پوشیدن روبدوشامبر ، از اتاق بیرون می‌آید ، و هرسه با عجله ، بدون ابراز کلمه‌ای به طبقهٔ پائین و به طرف اتاق «آگنس» می‌روند ؛ پروانه‌های سفیدی در زمینهٔ سایه‌ها ؛ اشباحی که از کنار دیوارهای قرمز و میز و صندلیهای سنگین و تیره رد می‌شوند .

من روی این لحظه تکیه می‌کنم ، چراکه در کیفیت و حالتی که کاغذ دیواریهای قرمز به‌وجود می‌آورند ، ادراکی هست ، به‌این‌سبب که بین این نماهای داخلی با جزیره‌ها و مناظر عریانی که در فیلمهای اخیر برگمان دیده‌می‌شود تفاوت بسیار هست و بیننده ممکن است تداومی **درکار برگمان نبیند ، تداومی که «فریادها و نجواها» را با مثلاً «ساعت گرگ و میش» یا «شرم» و یا «مصایب آنا» پیوند می‌دهد .**

هرسهٔ این فیلمها در جزیره‌ای فیلمبرداری شده که خود برگمان در آنجا زندگی می‌کند و وسعت و آرامش مکان ، با زندگیهای متروك ومردِدی که در آن جریان دارد کاملاً مرتبط است . فضای بازی است که می‌شود درآن قدم زد ، جستجو کرد ، ماشین راند اما تکه خاکی که نمی‌شود از آن جدا شد . مکانی که ترا در تو حبس می‌کند . در «شرم» هنگامی کـه افراد می‌خواهند جزیره را ترك کنند ، راهها مسدود است ، و تنها راه نجات پناه بردن به کابوس است ، به رویای ظالمانهٔ جسد شناوری که فیلم را به پایان می‌رساند . این درمورد «ساعت گرگ ومیش» نیز صادق است ، با این تفاوت که کسی سعی نمی‌کند جزیره را ترك کند و کابوس بدون دعوت برای دیدارمی‌آید. «مصایب آنا» با بالا و پائین رفتن «ماکس فن سیدو» در ساحل کوتاهی به انجام می‌رسد ؛ عصبی، مردد ولی‌ریشه‌دار درآن مکان‌کوچك، درگیر دام خشم و تحقیر و شکست خودش .



خانـهٔ قدیمی در «فریادها و نجواها» نمونه‌ایست از جزیرهٔ برگمان ، متفاوت ولـی مشابه ، شبیه یك رؤیـا ، مکانی طبیعی برای وجودی ویران و تهی ؛ یادبودی بر سکوت و انزوا . البته آنچه که متفاوت است نجواهاست، تصاویر زنها کـه به آرامی درمیان اتاقها و زندگیهاشان پر می کشند . مجادله‌های سخت وبلند «شرم» و «مصایب آنا» و خشونت جنگ و دیوانگی که خشونت ارتباطهای شخصی را در این فیلمها احاطه کرده است ، در «فریادها و نجواها» جای خودرا به ابهت بی‌پایان وخانه‌ای تاریك و زندان‌وار می‌دهد ، که حال و هوای آن کاملاً مخالف ، هوای آزاد دریاست .

فیلم دربارهٔ نجواهایی است کـه فریاد می‌شوند ، دربارهٔ آنچه که نجواها بازگو می‌






کردند اگر تبدیل به فریاد می‌شدند ، همانطور که درد کشیدن آرام «آگنس» عملاً به خفقانی مرگبار مبدل می‌شود . وبه این ترتیب ، «ماریا» خواهر ملایم و مهربان و سطحی می‌بیند کـه چگونه شوهرش در پاسخ به یکی از خیانتهای او ،خودکشی‌می‌کند . وبه این ترتیب، «کارین» خواهر بزرگتر سرد مزاج و بیمارگونه ، تکهٔ شکسته لیوان شرابی را به رحمش فرو می‌کند ، و زمزمه می‌کند «همه‌چیز جز لایه‌ای از دروغ نیست». احتمالاً درد واقعیتی است، و او برای اظهار تنفر از شوهرش ، زمانی که در بستر انتظار او را می‌کشد ، استعارهٔ ناب بهتـری نمی‌توانست بجوید .

درد ، شخصیتی در «شرم» می‌گوید کـه نزدیکی با دیگران را فقط در ارتباط با درد شناخته است ، و به‌نظر می‌رسد که «فریادها» و «نجواها» این فکر را قدری عمیقتر بیان می‌کند . درد «آگنس» ، سه خواهر را بـه یکدیگر نزدیك می‌کند ، ودرد وسیله‌ای است که «ماریا» و «کارین» خودرا از آن طریق می‌شناسانند . درد جایی‌است‌که تخیلاتشان‌آنهارا به آن راهبر می‌شود ، و همان چیزی است که در پایان منطق زندگیشان انتظارشان را می‌کشد. درد همچنین ، وسیله‌ایست که «برگمان» برای رسیدن ما به‌آن توسل می‌جوید. ارتباط برقرار می‌کند و نزدیك می‌شود . ما بیش از اندازه ، به مرگ چاره‌ناپذیر خشن و پرصدای «آگنس» نزدیك می‌شویم ، که با امکانات بی‌نظیر سینما دربرداشت از طبیعت ، به نمایش درمی‌آید ــ گویی، جادوی روزهای اول سینما به‌وام‌گرفته شده است تا ما سرطان واقعی را لمس کنیم زمانی که کارین تکهٔ لیوان شکسته را درخودش فرو می‌کند و دردکشان اتاق را می‌پیماید ، ما چشمانمان را می‌بندیم ، و قرار نیز همین است.

دراین لحظات فیلم مارا مورد حمله قرار می‌دهد . از اینکه در سینما هستیم ، به‌گونه‌ای ما را تنبیه می‌کند، چراکه آمده‌ایم تا جاسوسی درد و مرگ را بکنیم یا شاید بدان سبب که از زندگـی واقعی بیرون از سینما برداشتی فیلمگونه داریم ، چیزی که با آرامش به آن خیره می‌شویم. شاید هم ساده‌تر ، برگمان باشور و حرارت عبوس فلسفهٔ وجودی می‌گوید که فقط ازطریق نشان‌دادن درد می‌تواند با ما حرف بزند ، که تصویرهای دقیق درد ، تنها راه ، شکافتن این پوسته و راه یافتن به دنیای خارج است ، تا ما واقعاً احساس کنیم . من امیدوارم که او اشتباه کند ؛ بدون تردید برای عنوان کردن مشکلش نیروی زیادی به کار می‌برد ، و وسوسهٔ اینکه فیلم را یك رویا در تخیل برگمان بخوانیم یا روی فیلمبرداری دقیق و پرخرج آن تکیه کنیم در حد وسیع ، وسوسه‌ایست بـرای کم ارج‌کردن واقعیت روشن و زشت فیلم .

* * *

آنچه که در «فریادها و نجواها» بـه خطا می‌رود نه تکیه بر واقعیت ، که کوشش برای افسانه‌پردازی است . دربعضی قسمتها ، تنظیم جزئیات نیز با شکست روبرو می‌شود . مثلاً ، در اوایل فیلم ، کارین مشغول رسیدگی به حسابهاست و او با حرکت خشك و خسته‌ای قلم و پس از آن عینکش را روی میز پرت می‌کند، این به‌طور کامل ، گویای درماندگی او و فقر احساسات درون و برونش است . ازطرف دیگر ما «ماریا» را می‌بینیم که با عروسکهایش خفته است ، که باید گویای منظور برگمان باشد . اما او ، از گرفتن یك نمای طولانی در اطراف یك خانهٔ عروسك ، نمی‌تواند خودداری کند ، که البته زیباست ، ولی بر اندیشهٔ کودکانهٔ «ماریا» تأکیدی بیش از آنچه لازم هست می‌کند . «لیواولمان» درنقش «ماریا»، وقار وپیچیدگی خاصی به نقشش می‌دهد ، حال آنکه ، «اینگرید تولین» در نقش «کارین» رو به فنا ، چنان رفتاری دارد که گویی همسر دراکولاست ، با خنده‌ها و فریادها و اخمهایی که به کلی بابازی هنرمندانه‌اش در قسمتهای دیگر فیلم ناهماهنگ است ، حتی با اشاره‌های کوتـاه و مختصر

ماهرانه‌ای که یکی‌دوبار درمیان سخن‌پردازی‌اش می‌کند .

اما مشکل اصلی ، رویاء آنای مستخدمه است ، که درآن ، «آگنس» که اینك مرده ، اشك بسیار می‌ریزد و خواهرها و آنارا یکی پس از دیگری به اتاقش می‌خواند . کارین سخت بی احساسات است ومی‌گوید که او را دوست ندارد ؛ ماریا محبتی دروغین نشان می‌دهد ، ولی هنگامیکه جسد خیال‌بوسیدنش را دارد ، مشمئز می‌شود ؛ تنها «آنا» ، مستخدمهٔ وفادار ومادر روستایی زمین است که با زن‌مرده روبرومی‌شود، اشکهایش‌راپاك‌می‌کندواوراروی سینه‌های بزرگش دایه‌وار می‌خواباند . چرا که «آگنس» اورا به یاد فرزند از دست رفته‌اش می‌اندازد . گفتار کوتاه و نسبتاً رسمی فیلم سعی دارد به ما بقبولاند که این صحنه در تخیلات گوتیك آنا صورت می‌گیرد ، لیکن شباهت بسیاری که بین پیام سراسر فیلم و این صحنه هست ، مانع آن می‌شود . تخیل گوتیك در اینجا از آن برگمان است وفیلم از اوج به زیر می‌آید . هنگامی که آنا خیره به جسد سخنگو نگاه می‌کند و می‌گوید ، «اینها تمام رویایی بیش نیست.» وجسد نالهٔ حزینی سر می‌دهد که «شاید رویایی است برای تو ولی نه برای من». به نظر می‌رسد که ما سرزمین خارق‌العاده‌ای‌را در دنیای فیلم کشف کرده‌ایم : گراوچو مارکس در نقش استریندبرگ !

برگمان برای آنکه به فیلمش تحرك‌بدهد تا اتفاقی در آن رخ بدهد ، ناچار به الهام خود به تصویر ابتدایی و غیر دراماتیك زنی غوطه‌ور درخون ، جان می‌دهد ، واین کار را کمابیش در سراسر فیلم مرتکب می‌شود . ودر قسمتی که خاطرنشان کردم ، این فاجعه‌آمیز است . نکته جالب آنکه هیچیك از این عوامل ، به فیلم آسیبی نمی‌رساند ، و درعین کمال با نیروسحری که زائیده برداشتهای خاص برگمان از این زنان و خانه است ، پیش می‌رود . بیننده خطاهایی‌را می‌بیند لیکن توجهی به آن نمی‌کند ــ سهوها در آن قسمتی از مغزثبت می‌شوند که با احساس لذت از فیلم ، یا اینکه فیلم چه واکنشی برجای می‌گذارد ، ارتباطی ندارد .

پس ، فیلم بزرگی از برگمان نیست، چرا که «فریادها ونجواها»سطح‌وسیعی‌را می‌پوشاند. لیکن‌فیلم مؤثر ومتأثرکننده‌ای‌است، فصلی‌است کوتاه از تخیلاتی دهشتناك و افسرده ، والبته ادراك و حسن انتخاب برگمان ، در لحظاتی که گوتیك نیست ، نمونه است . برای درك‌کیفیتهای او ، وفیلم ، کافی است درنظر بیاورید کــه ویسکونتی با میز و صندلیهای این خانه چه می‌کرد یا دسیکا در نمایشش از « باغ فینزی کونتینی » چه به روز باغ ، درختها و صدای فیلم می‌آورد !



قسمت‌هائی‌ازگفت‌وگویی‌که دربولتن شماره ۲ با «سهراب شهید ثالث» داشتیم به‌لحاظ‌کمبود صفحه ، حذف شده‌بود وحالا متن کامل این گفتگو را به اضافه مقدمه آن که متناسب با زمان قبل از جشنواره و نمایش این فیلم است ، ملاحظه می‌کنید .

اشاره : « یك اتفاق ساده » اولین فیلم طویل « سهراب شهید ثالث » است‌که نه‌فقط به‌عنوان اولین کار طویل یك فیلمساز ، بلکه ازهرلحاظ فیلمی است درخورپسند وستایش . . . که لیاقت‌کاملی دارد برای شرکت در یك فستیوال جهانی و می‌بینیم که حالا بخت خودرا برای جهانی شدن با شرکت در دومین فستیوال بین‌المللی فیلم تهران می‌آزماید . . . « یك اتفاق ساده » ، صادق وشریف وراستگوست . اما گرچه فیلمی نیست که برای تماشاگر متفنن سینمای امروز خوش‌آیند باشد ، بی‌شك سرآغازی خواهد بود برای یك سری فیلم‌هایی که به سینمای متفنن وابسته نیستند . . . این فیلم‌که به شیوه‌ی « سینما حقیقت » ساخته شده ، مقطعی اززندگی ملال‌آور متعارف یك بچه شهرستانی را بی‌کم وکاست نشان می‌دهد . درگفت‌وگویی‌که به مناسبت شرکت ونمایش فیلم « یك اتفاق ساده » درفستیوال تهران با « سهراب شهید ثالث » داشته‌ایم ، سئوالات را با نوع فیلم وبعد زندگی این کودك آغاز کرده‌ایم .

گفتگوئی با
سهراب شهید ثالث

● **اولین خصوصیت فیلم « یك اتفاق ساده » بستگی آن است به سینمای بی‌قصه کــه وابستگی مستقیمی‌دارد به‌حقایق زندگی‌روزمره‌ی ما . ودرآن ازچفت وبست قصه‌یی اثری نیست . درباره‌ی این نوع سینما ــ که شما علاقمند به‌آن هستید ــ چه‌نظری دارید ؟**

گفت‌وگو از : رضا سهرابی



سهراب شهیدثالث : امیدواری برای ساختن چنین فیلم‌هایی از سینمایی که شما نام می‌برید ـ باوجودآنکه دیگرجدید نیست ـ بسیارضعیف ونادر است . فیلمی‌که شروع وپایان ندارد واز موضوع بخصوصی صحبت نمی‌کند ، در وهله‌ی اول برای تماشاچی ما نامأنوس است . ولی از آنجاکه هرکس برای بیان مسایل خود درسینما راه مشخص خودرا انتخاب می‌کند فکر می‌کنم که این سینما برای من ملموس‌تر و جدی‌تر مطرح باشد . به این ترتیب می‌توانم به آنچه که در زندگی روزانه ما بدون هیچ تغییر شگرفی روی می‌دهد ، بپردازم . عیب این سینما درآن است کـه مردم همه چیز را ازقبل می‌دانند ، بی‌حوصله می‌شوند والبته بنظرشان اینطورمی‌رسد که اینها همه نه‌تنها ضروری نیست بلکه می‌تواند جای خودش را به سینمای قصه‌گو با ماجراهای شیرین وتلخ واتفاقاتی که ناشی ازخیال‌بافی‌های فیلمساز است بدهد . ولی متأسفانه این سینما نیز مانند هرسینمای دیگر به تصور من ضروری بنظر می‌رسد .

● **رسیدن به سبك « یك اتفاق ساده » درواقع ادامه فیلم‌های قبلی ـ فیلم‌های مستند وزارت فرهنگ‌وهنر وبخصوص فیلم «آیا» ـ است که مستند بوده‌اند . وحالا این روش مستند به‌یك خط دراماتیزه شده قالب می‌دهد . بنظرشما فیلم‌هایی‌که قبلاً ساخته‌اید، تأثیر وربطی‌درشکل وساختمان این فیلم داشته‌اند ؟**

شهید ثالث : بی‌شك فیلم‌های‌کوتاه ومستند من کـه اکثراً در حد یك فیلم سفارشی برای تهیه‌کننده ساخته شده‌اند درکارهای بعدی من تأثیرگذاشته‌اند . مجسم‌کنید که اگر قرار بود « یك اتفاق ساده » اولین فیلمی باشد که من در زندگی خود مرتکب آن می‌شدم ، چه فاجعه‌ی سوزناکی در عالم فیلم وفیلمسازی رخ می‌داد . از زمانی که این فرصت داده شد تا از نزدیك مردم را با روحیات مختلف و در جاهای دیگری غیر از پایتخت ببینم به این فکر افتادم که این زندگی را به‌نحوی تصویرکنم . می‌دانید کـه به‌اقتضای فیلم‌هایی‌که ساختنشان به من رجوع شده ، اندکی ایران‌گردی به‌صورت موقعیت و فرصت مغتنم دست داده‌است . اینها همه درگذشته اتفاق افتاده ، بدین‌ترتیب فیلم‌های گذشته‌ی من هریك به‌نحوی در فیلم‌های بعدی من به‌صورت حداقل یك تجربه مفید بوده‌اند . در مجموع همه‌ی اینها باعث شده که از دیدن عدسی زوم ذوق زده نشوم و خواب «کرین Crane » را نبینم . همین شادی برای من‌کافیست‌که در ثانیه ۲۴ تصویر از جلوی دوربین رد می‌شود وافکار پسندیده ! مرا به‌روی خود ثبت می‌کند .

● **درطی فیلم ، با زندگی ملال‌آور یك کودك روبرو می‌شویم‌که تکرارمکررات سرتاسر آن‌را پوشانده است ، تا آنکه یك اتفاق ساده و طبیعی مثل مرگ مادر تغییراتی در این زندگی وارد می‌کند . ملال زندگی این بچه و اصولاً کل مسایل فیلم ، طوری است که تماشاگر کاملاً حسی با آن روبرو می‌شود . یعنی قبل‌از اینکه به‌شکل نشان دادن مسایل توجه‌کند ، آنرا حس می‌کند . . . وبعد اینکه آثار زندگی روزمره‌ی شما تأثیری در فیلم داشته یا آنکه مسایل فیلم ، مشاهدات شماست ؟**

شهید ثالث : از اینکه سرتاسر این فیلم تکرارمکررات است باید بگویم‌که مطمئناً تعمدی درکار بوده است و اگر این‌عمد حس شود باعث خوشبختی سازنده است . در جاهای دیگری هم این مسأله مطرح شده که مرگ مادر احتمالاً همان اتفاق ساده نامبرده شده است . درحالی‌که بنظر من مثلاً لباس خریدن می‌تواند اتفاق ساده باشد یا نه . . . یا مثلاً آبله‌کوبیدن بچه‌ها اتفاق ساده است . یا دیدن آن دختربچه در مسجد ، اتفاق ساده است . ازطرف دیگر اگر تماشاچی آنطور که شما می‌گویید «حسی» با فیلم مواجه می‌شود انگارکه بهتراست تااینکه بخواهد مسایل فیلم را ازنظر روانی وجسمانی مورد مطالعه قرار دهد . فراموش‌نکنید‌که من یك‌گوشه از زندگی آدمی‌را نشان می‌دهم وبعد هم علاقه‌یی به‌ادامه‌ی این زندگی و آنچه که باعث بدست دادن نتیجه عبرت‌انگیزش می‌شود ، ندارم. ای‌کاش درحدی که من سعی‌کرده‌ام ، تماشاچی فیلم را حس‌کند . بقیه‌اش را به‌کرم و لطف پروردگار واگذار می‌کنم . در مورد سؤال دیگرتان که آیا زندگی خود من در فیلم تأثیری داشته یا نه باید بگویم که من درکودکی به دبستان‌های ملی می‌رفتم ، هرروز زلف‌هایم را شانه می‌زدند ، قابلمه غذایم را بدستم می‌دادند و با ماشین پلیموت آخرین مدل با راننده جلوی دبستان پیاده می‌شدم! ساعت ده به‌ما شیر کاکائو می‌دادند وساعت دوبعدازظهر بعد از خوردن آب پرتقال سرود می‌خواندیم ، شبهاهم با پاپا وماما‌ن به‌تماشای‌کنسرتها واپرت‌ها می‌رفتیم و همینطور زندگی شیرینی داشتیم تا اینکه تصادفاً بزرگ شدم و تصادفاً فیلمساز شدم و یکروز که اتفاقی برای تفریح و استراحت



به شمال‌کشور رفته بودم به این مسأله برخورد کردم وبرای من خیلی باعث تعجب بود که چنین چیزی وجود دارد . بنابراین تصمیم گرفتم این قضیه را به‌صورت فیلم برگردانم ومطمئناً زندگی خود من با زندگی‌که درفیلم می‌بینید زمین تا آسمان تفاوت داشته است .

● در بسیاری از صحنه‌های فیلم که نشان‌دهنده تکرار مکررات در زندگی «زمانی»، کودك شخصیت اصلی فیلم است مثل صحنه‌های کنار دریاکه او ماهی‌ها را ازپدرش می‌گیرد ، مسأله‌یی که جلب توجه می‌کند اینکه حرفی بین آدمها مثلاً پدروپسر ردوبدل‌نمی‌شود. همچنانکه رابطه‌ی این بچه با پدر و مادرش نیز به سکوت می‌گذرد . شما که اینطور بستگی به واقعیت‌ها نشان می‌دهید آیا به‌خاطر اینکه فیلم کم دیالوگ باشد سکوت بین این‌آدم‌ها را ترجیح داده‌اید ؟

شهید ثالث : قطعاً سینمای مورد علاقه‌ی‌من یك سینمای کم دیالوگ یا بدون دیالوگ است . ولی اگر قرار بود حرفی بین پدر ومادر وپسر ردوبدل شود ، حرفها از چه قماش می‌توانستند باشند؟ غیرازاینکه مادر بگوید : «بروآب بیار» یا «چراغ را خاموش‌کن» چه اتفاق مهمی در زندگی آنها روی می‌دهد که درباره‌اش صحبت کنند . من فکر می‌کنم که این خانواده کوچك به‌زندگی خود آنچنان خوگرفته‌اند که اگرقرار باشد چهارتا جمله بین هم ردوبدل کنند تعادل زندگیشان لااقل از نظرمن بهم می‌خورد . در صحنه‌ای که پدر به‌خاطر از بین رفتن ماهی‌ها به پسرش سیلی می‌زند ، اگر غیر ازسیلی زدن به‌او می‌گفت : «ای پسر احمق چرا ماهی‌ها را ازدست دادی؟» دیالوگ اضافی بود ومسلماً به تصویرمن نیز لطمه می‌زد .

● ولی سکوت مطلق بین آنها هم ممکن است وضع طبیعی رابطه‌ها را بهم بزند . . .

شهید ثالث : این‌سکوت درصورتی‌این‌وضع طبیعی را بهم می‌زند که نه‌تنها به‌نحوی به‌بیان تصویری کمك نکند ، بلکه ابهامی هم در روابط فیمابین بوجود بیاورد . ولی من دراین خانه یك



محمد زمانی
درصحنه‌ای از
« یك اتفاق ساده »

مادر دارم که مریض‌الاحوال است . یك پدر دارم که هرشب مست به‌خانه می‌آید و بلافاصله در اثر خستگی کار روزانه و افراط در عرق‌خوردن بیهوش می‌شود و پسربچه که اگر بخواهد حرفی بزند باید بگوید «من امروز در مدرسه جریمه شدم.» یا «امروزبازرس به‌مدرسه‌ی‌ما آمده‌بود.»

● **فاصله‌ی بین کلاس‌درس تا خانه‌ی این پسربچه دررفت وبرگشت از زاویه‌های یکسانی گرفته شده است مثل زاویه کلاس وموقع خروج و ورود ، راهرو ، حیاط مدرسه . . . که نمایش مادی تکرار حرکات در زندگی این کودك است، دراین مورد چه‌نظری دارید ؟**

شهید ثالث : در مورد این نماها ، حق با شماست . وقتی که شما صبح به محل کارتان می‌روید ، مسلماً از مسیر معینی عبور می‌کنید و اگر برای بوجود آوردن تنوع یا جلوگیری از بیحوصلگی تماشاچی زاویه دوربین را تغییر می‌دادم از آنچه که درنظر داشتم ، دور می‌شدم ، این حرکات وتکرار نماها ، تعمداً به این‌صورت اجرا شده‌است .

● **روحیه‌ی این پسربچه‌ی ملول طوری است که دچار بلاتکلیفی است . نمی‌داند باید به‌چه چیز دلبسته باشد . دائم درفکر گریز است. صحنه‌هایی که سر کلاس نشسته و از پنجره‌بیرون را نگاه می‌کند و یا اینکه چندبار کنار پنجره می‌نشیند و غذا می‌خورد بی‌قراری او را نشان می‌دهد ، اینطور نیست ؟**

شهید ثالث : شاید این بایستی نشان دهنده موقعیت کودك در اجتماع کوچکی که در آن زندگی می‌کند باشد . آیا شما در زندگی او چیزی پیدا می‌کنید که به‌آن دلبسته شود؟ درچند کلام می‌توان اینطور خلاصه‌کرد : بچه‌ای است تنبل . ولی‌کودن نیست. چون وظایف محوله‌اش را انجام می‌دهد . در شهر خبری نیست . بازی فوتبال را دوست ندارد یا من دوست ندارم . گذشته از همه‌ی‌اینها فرصت بازی را هم ندارد . اگر به شهرهای خیلی‌کوچك رفته باشید حتماً دیده‌اید که اکثر مردم ساعت ۹ شب خوابیده‌اند و خیابانها خلوت وخاموش است ولی مسلماً این بچه در فکر گریز نیست . برای او سر کلاس نشستن یك وظیفه است . مثل وظیفه دیگرش یعنی حمل ماهی‌ها ازکنار دریا به‌مغازه خریدار.

● **شروع فیلم با پلانی‌است که پسربچه ، از یك معبر باریك ، از روی یك سکو به سمت نماهای راه‌آهن وجرثقیل‌ها می‌رود که بعد توسط «سوزنبان» رانده می‌شود . بعد از چند دقیقه نمایی دارید که به‌وضوح این پسربچه از راه‌آهن دور می‌شود و به‌خانه‌هایی که یك محیط روستایی را مجسم می‌کنند، نزدیك می‌شود. دراین‌اختلاف وتفاوت واضح بین این دومحیط تعمدی داشتید ؟**

شهید ثالث : در محلی که ما فیلم را فیلمبرداری کردیم ، شهر به دوناحیه تقسیم شده وآنجا که شما با دیدن خانه‌ها احساس می‌کنید که در یك محیط روستایی هستید ، درحقیقت ناحیه‌ی پایین شهر است که تعداد زیادی خانه‌ی چوبی به همان شکل‌که درفیلم دیده‌اید ساخته‌اند و مردم بخصوص ترکمن‌ها دراین خانه‌ها زندگی می‌کنند . بنابراین خود به‌خود این تفاوت بین دومحیط محسوس‌است واگرما تعمدی‌هم نداشتیم باز این اختلاف به‌چشم می‌خورد .

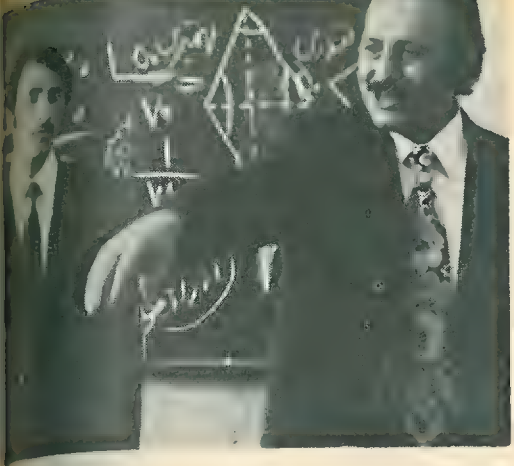
● **در یك صحنه این پسربچه یك سئوال مربوط به‌تاریخ را پاسخ نمی‌دهد. آیا این‌مورد– گرچه ریشه‌ی تصویری ندارد ـ نشان دهنده‌ی آگاهی و میل او به‌دانستن واقعیت‌های زندگی خودش‌نیست؟ او آنقدرمسأله داردکه به‌گذشته‌های تاریخی بی‌اعتناست .**

شهید ثالث : البته تاریخ مملکت ما برای فرد فرد ما مایه افتخار است . ولی پسربچه فیلم فرصت وحوصله‌اش را ندارد . خیلی ساده است ، وقتش را ندارد .

● **آدم‌های‌فیلم – پسربچه وپدرومادرش– آدم‌هایی‌هستند‌که‌فقط به‌فکر گذران زندگی‌هستند و به تمام آنچه به سرشان می‌آید و به زندگی خسته‌کننده‌شان تن در می‌دهند . در حالی که هرلحظه از زندگی آنها می‌تواند انگیزه‌ی یك جنبش باشد . . . روحیه‌ی این آدمها را چطور تشریح می‌کنید ؟**

شهید ثالث : این بر می‌گردد به روحیه‌ی خود من که آدم‌هایم را اینطور انتخاب کرده‌ام. حداکثر تغییری که قرار است در زندگی این آدم‌ها اتفاق بیفتد ، اتفاق افتاده ، چیز دیگری نیست که به‌آن اضافه‌کنم . بعضی‌ها به تقدیرشان تن می‌دهند ، گرچه درمجموع این آدم‌ها تسلیم شده‌اند ولی لحن فیلم من به‌گمان خودم اینطور نیست که همه اتفاقات را تحمل‌کنند ، این آدم‌ها می‌دانند که چه برسرشان آمده وهمین کافیست . فعلاً کافیست .

● **یکی‌از قسمت‌های زیبای فیلم ، قسمتی است که پسربچه نامه‌ای را می‌خواند . نامه‌ای‌که برخلاف‌خود فیلم پرخبر است وحاوی‌واقعیت‌های زندگی‌است بطور فشرده .**



شهید ثالث : آنچه که دراین نامه خوانده می‌شود ، حادثه نیست ، اتفاقاتی معمولی است ، یعنی یك‌نفر هست که با سماجت زیاد وقتی‌که نامه را دیکته کرده‌اند مرتباً سلام رسانده مثل اینکه ترسیده‌که یکبار سلام رساندن کافی نباشد. یکنفرعروسی‌کرده . یك‌نفر تصدیق شش ابتدایی گرفته . دو نفر از پیری زیاد مرده‌اند . حتی خبرهای نامه‌هم اتفاقات روزمره را نشان می‌دهد ولی در عین‌حال نامه ، توجه آدم‌های کافه را جلب کرده ، چون به هرحال برای لحظه‌ای در زندگی خبر جدیدی می‌شنوند . ولی فقط برای لحظه‌ای ونه بیشتر .

● **فرم کار شما طوری است که از رفتار آدمها وحرکات آنها به‌ذهن وافکارشان می‌رسید. بدون اینکه متوسل به‌نمایش ذهنیات بشوید .**

شهید ثالث : فکر می‌کنم که در اینجا با هم کاملاً توافق داریم . بعدازسکانس اتاق مدیر مدرسه وقتی که مدیر به بچه اجازه می‌دهد که به‌کلاسش برگردد ، یك راهرو دراز را می‌بینیم که بچه باید تا انتهای آن برود وبه‌کلاس برسد . این صحنه به خاطر آن نیست ، من از شکل و قیافه‌ی راهرو خوشم آمده ، بلکه باتوجه به‌آنچه که در اتاق مدیر گذشته ، خواسته‌ام که تماشاچی به‌آن اتفاق فکرکند . درحالی‌که ظاهراً چیز مهمی نیست . اگر به مدیر گفته‌ام دو دقیقه تمام عینکش را پاك کند فقط به‌خاطر اینست‌که او این دو نفر را برای آن لحظه فراموش می‌کند یا به‌آنها اهمیتی نمی‌دهد .

● **فیلمسازی به شیوه‌ی « سینما وریته » یا«سینما حقیقت» قواعد خاصی دارد . بخصوص ازنظر صحنه‌پردازی وفیلمبرداری . . . درحالی که در «یك اتفاق ساده» این قواعد بطورکامل مراعات نمی‌شوند .**

شهید ثالث : درواقع من راهی را انتخاب کرده‌ام که دیگران بارها و به‌کرات آزمایش

کرده‌اند ، در نتیجه برای این فیلم و برای بیان مضمون آن چنین قالبی بنظرم مناسب رسید . اگربنظرشما بایستی‌ازقواعد خاص «سینماحقیقت» استفاده می‌کردم و موفق نبوده‌ام ، فقط به‌خاطر اینست که همین تکنیکی را که ملاحظه می‌کنید ترجیح می‌دهم .

● چرا فیلم را رنگی ساختید و چرا در بعضی قسمت‌ها تصاویر اینقدر زیباست مثلاً در قسمت‌هایی که پسربچه گونی بدست از روی سبزه‌ها وازکنار یك‌ساختمان قدیمی‌می‌گذرد ...

شهید ثالث : اگر در لحظاتی فیلم زیبا بنظر می‌رسد متأسفانه به خاطر اینست که فیلم رنگی است . و به ما گفتند که اگر فیلم را رنگی فیلمبرداری نکنیم ، امکان فروش آن در خارج از ایران وجود ندارد . بهر حال متأسفم

● «یك اتفاق ساده» بطور ضمنی‌نمایشگر نوع زندگی در شهرهای کوچك ایران است . یعنی اگر گفته نشود که این صحنه‌ها دربندرشاه فیلمبرداری شده ، اتفاقات در صدها شهر دیگر ایران نیز می‌توانست وقوع پیدا کند . ــ البته قبل‌ازهجوم تلویزیون به‌این‌شهرها ــ شایدبتوان کلاً فیلم شمارا تمثیلی از زندگی رتوش‌نشده‌ی آدم‌های معمولی دانست .

شهید ثالث : در بندرشاه هم آنتن‌هـای تلویزیون را می‌توانید روی بام خانه‌ها ببینید . ولی زندگی در شهرهای کوچك بـه مراتب ملال‌آورتر از تهران است . یك مسأله دیگر را که مایلم حتماً به آن اشاره کنم مربوط به تمثیل و سمبل ونماد و غیره است که امیدوار بودم دراین فیلم هیچ‌چیز تمثیل هیچ‌چیزدیگرنباشد. خود زندگی بهمان صورت که هست نشان داده شود. بدیهی است که در زندگی واقعی ممکن است چیزهائی وجود داشته باشد که در فیلم من به صورت دیگر بازگو شده است ولی این زبان، زبان تمثیل نیست . ساده‌تر و خلاصه‌تر بگویم : این یك زندگی است .

● ولی شما نمونه‌یی اززندگی را نشان می‌دهید که فراوان وجود دارد . پس می‌تواند نشانه‌یی باشد اززندگی‌های مشابه خود . منظور من از تمثیل ، سمبول‌پردازی به آن شکلی که شما تصور کردید نبود .

شهید ثالث : دراین صورت با شما موافقم. درواقع سعی زیادی شده که این زندگی بدون دخل وتصرف نشان داده‌شود . خط اصلی واقعیت محض است ولی درکل آنچه را که می‌بینید از دریافت‌های شخصی من متأثر است .

● ریتم فیلم شما ــ همانطور که باید باشد ــ کند است . اما نکته‌ی مهم حفظ این ریتم بدون افت و خیز تا پایان فیلم است . که به شکل کار شما و مونتاژ فیلم مربوط است ، نظر شما چیست ؟

شهید ثالث : برخلاف نظر شما ، «بیل داگلاس» کارگردان فیلم «کودکـی من» از مونتاژ این فیلم ایراد گرفت . بهرحال هرچه هست ، سلیقه‌ی شخصی من است . همانطور که فکر کرده بودم ، همانطور هم عمل کرده‌ام . در مورد مونتاژ فیلم تاکنون دچار وسواس‌نشده‌ام، همانطور که فکر کرده‌ام می‌چسبانم و به امان خدا می‌سپارمش . دوست ندارم که زیادتر ازحد معمول فیلم‌را روی‌میزمونتاژ ازچپ‌به‌راست واز راست به چپ به عقب و جلو هدایت کنم . درست است که بزرگان گفته‌اند فیلم روی میز مونتاژ ساخته می‌شود ولی قبلاً سناریو ودکوپاژ و غیره وذالك هم دراین میان دخالت دارند .

● باتوجه به‌سلیقه‌ی مردم وریتم فیلم شما فکر می‌کنید که عکس‌العمل تماشاگر ایرانی در مقابل این فیلم چطور خواهد بود ؟

شهید ثالث : عکس‌العمل تماشاگر ایرانی را بهیچوجه نمی‌توان پیش‌بینی کرد . تجربه نشان داده که پیش‌بینی‌ها اکثراً نادرست از آب درمی‌آید . شاید اگرتهیه‌کننده بخش خصوصی حاضر می‌شد روی این داستان سرمایه‌گذاری کند متضرر می‌شد . ویا شاید سربسر می‌شد . چون هزینه‌کل فیلم درحدود ۱۲۵ تا ۱۳۰ هزار تومـان شده و رقم اصلی آن یعنی دستمزد هنرپیشگان ، پرداخت نشده . به این معنی که هنرپیشگان «آدم‌های ناشناس» افتخاری درفیلم بازی کردند والسلام . با این همه بدون بدبینی خاصی باید بگویم که این فیلم ، فیلم موردعلاقه تماشاگر ایرانی نیست . یا شاید هم هست یـا نیست !!

● واما حرف آخر . . . چندجا دیدیم که به طعنه راجع به زمان این فیلم صحبت کرده‌اند ، که قرار بوده فیلم کوتاهی باشد وبعد طویل‌شده دراین‌باره صحبتی دارید ؟

شهید ثالث : بله ، این فیلم قراربود کوتاه باشد . وقتی هم که تمام شد تقریباً پانزده یـا شانزده دقیقه شده بود . از آنجا که من آرزو داشتم در زندگی بهرحال یکبار هم که شده فیلم بلند ساخته باشم ، شبها وروزهای متمادی فکر کردم و به‌این نتیجه رسیدم که فیلم را درجایی که حرارتش بیش از ۲۰ درجه سانتی‌گراد باشد قرار بدهم تا شل شود بعد یکسر آن را خودم گرفتم و سردیگرش را دستیارم و آنقدر فیلم‌را کشیدیم تا مطمئن شدیم ۹۰ دقیقه شده است و به این ترتیب ، اولین‌فیلم طویل خود را ساختم!



« یك اتفاق ساده »
و
نظرها

درفیلم « یك‌اتفاق ساده » ، شخصیت بچه را دوست دارم ، شخصیت پدر را دوست دارم ، شخصیت معلم را دوست دارم . اما این داستان برای نود دقیقه فیلم ، خیلی کم است .

بیژن خرسند (منتقد فیلم)

« یك اتفاق ساده » و واکنش بعضی ازتماشاگران آن این سئوال را برای من پیش آوردکه چرا تا به حال هیچکس به « ارنست همینگوی » که در داستان‌نویسی چنین شیوه‌یی داشته ، اعتراضی نکرده ولی حالاکه یك ایرانی چنین‌کاری‌کرده ، همه معترضند . البته قبلاً هم درسینمای ایران تعدادی فیلم‌های بی‌قصه ویا کم قصه داشته‌ایم ولی این « یك اتفاق ساده » ازنظـر قصه ، کمرنگتر ازآنهاست . دراین فیلم با حس وحال وبیان تصویری روبرو می‌شویم . لازم نیست‌که فیلمساز حتماً سخنگو هم باشد ومرتب همراه فیلمش توضیح بدهد ولی وقتی درفیلم مسأله‌ی بلوغ زودرس یك‌کودك مطرح است وما می‌بینیم‌که او بعدازمرگ مادرش برای اولین‌بار مثل پدرش درحالت ایستاده غذا می‌خورد یا مثلاً همیشه دوتا نان می‌خرد اما بعدازمرگ مادر یك نان ، اینها احتیاج به توضیح ندارد ، تصویری وسینماست .

پرویز دوایی (منتقد فیلم)

« یك اتفاق ساده » ما را دعوت به «نگاه» می‌کند. زمان «حال» ما را به مقایسه ، مجادله ومعامله می‌کشد . نگاه ما می‌تواند به «هرز» رود ویا بالعکس . «سهراب شهید ثالث» ما را «دعوت» کرده است ، شما کاملاً آزاد هستید می‌توانید بپذیرید ، می‌توانید ردکنید . اما درهرحال صاحبخانه ومهماندار اوست ، برای این دعوت سپاسگزارم .

آربی آوانسیان (کارگردان تئاتر وسینما)

من فیلم « یك اتفاق ساده » را به عنوان یك فیلم قابل عرضه به فستیوال جدی نمی‌گیرم ولی آنرا به‌عنوان یك تجربه دوست دارم . . . درحالی‌که فکر می‌کنم «شهید ثالث» تجربه‌یی‌کرده‌که می‌تواند راهی باشد ولی تمام خامی‌ها ووسوسه‌های تجربی آدمی راکه دست به یك کار غیرمتعارف می‌زند ، درخود دارد . من اگر اعتراضی به این فیلم دارم بیشتر به خاطر حضور آن درفستیوال است که البته باتوجه به فیلم‌های بد دیگری‌که درفستیوال وجود دارد ، اعتراضی نمی‌کنم . من فکر می‌کنم که « یك اتفاق ساده » می‌توانست فیلم خوبی باشد . یکی ازدلایلی که باعث می‌شود این فیلم موفق نباشد ، فرار ازبسیاری

ازبافت‌های بیان سینمایی است که استفاده ازآنها برای فیلمساز مهم است وکنارگذاشتنش فضیلتی نیست . مثلاً ایجاز دلیل دیگر فرار ازواقعیت است به خیال اینکه برخلاف سینمای رایج می‌خواهد واقعیت را ثبت کند . به عبارت دیگر این‌یك‌نوع تصرف مزاحم درواقعیت‌است.

اسماعیل نوری علاء (شاعر ونویسنده)

« يك اتفاق ساده » آنقدر ساده است که نمی‌توان ساخت . من درآقایان حاضر ، آقایان اهل مصاحبه‌های فلسفی ساختنش را سراغ ندارم – شاید يك خبرنگار فرنگی ندانند که ما يك سینمای فارسی‌داریم – يك سینمای شبه روشنفکرانــه داریم ، يك سینمای كپیه‌ی « ساتیا جیت‌رای » داریم . جالب آن بودکه تمام معترضین به فیلم « يك اتفاق ساده » آقایانی بودندکه درسینمای فارسی امتحان خودرا داده‌اند – ولی درروز مصاحبه ، قیافه‌های جذاب داشتند .

« يك اتفاق ساده » شروع يك سینمای جدی است. ازنبوغ‌های زودرس هشت میلی‌متری درآن خبری نیست وازسینمای صاحب تهیه‌کننده درهرشکلش خبری نیست . فقط باید حسن‌نیت داشت ، درد داشت واین سینما را شناخت ودر دسته‌بندی‌ها نبود تا ازآن بهره برد . من «امیر طاهری» را دوباره دوست دارم‌که اتفاق ساده را دید وشناخت ونوشت . من سادگی چخوف را دوباره درفیلم دیدم ، درفیلم « يك اتفاق ساده »

احمد رضا احمدی (شاعرونویسنده)

من درمجموع ازاین فیلم خوشم نیامد . دلایلش را هم برای خودم اینطورتوجیه می کنم : « يك‌اتفاق ساده » فیلمی است با تمی ساده وکارگردان سعی براین داردکه با تکنیك خاص خودش ، همین تکنیکی کــه تأثیر ملال‌آوری دارد ، يك واقعه‌ی ملال‌آور را بیان‌کند . شخصیت‌های فیلم اگرچه درظاهر قصه آدم‌هایی حقیقی هستند ، اما غیرملموسند ، تقریباً همه‌ی آدم‌های فیلم يك بعدی تصویر می‌شوند . هیچکدام اینها درشرایط محیط زیستشان ، دقیقاً آن بعد زندگی را به انسان القاء نمی‌کنند . درست مثل اینست‌که آدمها مثل عروسك خیمه شب بازی کاشته شده‌اند تاحرکاتی‌را بطوراتوماتیك انجام بدهند . اما البته نمی‌شود فراموش‌کردکه اگر این تم ، یعنی نشان‌دادن يك‌کودك درمحدوده‌ی يك شهر كوچك با يك روش دیگری نشان داده می‌شدکه خود آن روش درتماشاگر ایجاد خستگی نمی‌کرد ، خیلی مؤثر می‌افتاد . به عنوان نمونه فیلم ولگردهای فلینی را اسم می‌برم . که درآن ملال‌وخستگی‌جوانها دراجتماع نمایش داده می‌شد ، بدون اینکه تکنیکی‌که برای این حرف انتخاب شده ، تماشاگر را دچار آن ملال بکند .

هوشنگ طاهری (منتقد فیلم)

باريك‌بینی وحساسیتی‌که « سهراب شهید ثالث » ازآن برخوردار است وفیلمش هم می‌تواند این را القاء بکند ، در سینمای ایــران ، کم‌نظیر است . واگر این حساسیت وباريك‌بینی وجود نداشت دست‌زدن به این نوع فیلمسازی‌کار خطرناکی است وشجاعت می‌خواهد . از المان‌های ساده وظاهراً تکراری وصحنه‌های دراز و با ریتم‌کند ، ایجاد ارزش‌کیفی ، کاری است درخــور ستایش . . . اما با درنظرگرفتن اینکه مقدار تکرارها کمی زیاد است ، شاید اگر حدود ده دقیقه ازفیلم ومقدار پلان‌ها کم بشود ، قوت فیلم بیشتر می‌شود . مقصودم این نیست‌که ریتم فیلم تند بشود . ریتم فیلم درست است . ولی ازابتدا تا اواسط فیلم ، مسایل درحال بسط وتوسعه و رو به بالاست ولی از اواسط فیلم دريك خط مستقیم حرکت می‌کند . وبه مجرد اینکه حرکت رو به بالای فیلمی متوقف شود دلیل آن است‌که مقداری صحنه زیاد دارد ، مثل درختی است‌که جان دارد و بارور است ولی شاخه‌های اضافی دارد وباید این شاخه را برید .

منوچهر انور (فیلمساز)

برخلاف آنکه می‌گفتند فیلم « يك اتفاق ساده » صحنه‌های زاید دارد ، بنظر من اینطور نیست وتمامیت این فیلم درهمین تکرارکردن‌هاست . چون تصور من اینست‌که باهمین تکرارها یکنواختی وملالی‌که موردنظر کارگردان بوده ، منتقل می‌شود . . . برای من این سؤال مطرح است‌که ما چرا تکرارها ورفتارهای مشابه وبدون ارتباط با درام را دريك فیلم «آنتونیونی» قبول می‌کنیم ولیکن ازيك‌کارگردان ایرانی انتظار نداریم‌که چنین تکرارهایی را نشان بدهد . دیگر اینکه ، فیلم فضای خوبی‌دارد ، ازهنرپیشه‌ها بازیهای خوبی‌گرفته شده وفقر وخلاء این خانواده خوب نشان داده می‌شود . اما بنظر من يك اشکال دارد وفکر می‌کنم‌که اشکالی‌اساسی هم باشد وآن اینست‌که فیلم درحالی‌که به وضوح‌گرایشی رئالیستی دارد ومی‌خواهد وقایع ساده را نشان بدهد ، چرا ازبعضی سنت‌های معمولی وریشه‌دار مردم ما کناره گرفته است ؟ وآن موضوع اهمیت واعتنای فوق‌العاده‌یی است‌که اصولاً خلق ما به موضوع مرگ ، مخصوصاً ، مرگ زن خانواده قایل می‌شود . زنی‌که دراین فیلم می‌میرد ، مادر يك پسربچه همسر يك مرد وهمسایه‌ی يك عده وهمشهری تعداد زیادی ازمردم است ، فیلم بی‌اعتنا ازکنار این مسأله رد شده درحالی‌که این واقعی نیست وبنظر من نقطه‌ی ضعف فیلم است .

جمشید ارجمند (منتقد فیلم)

● من در اصل آمده بودم که از وضع فیلم‌های ایرانی باخبر بشوم. چون قبلاً درمورد انتخاب فیلم‌های ایرانی ، اظهار نظرهای اشاره‌آمیزی شنیده بودم ، و به دلیل علاقه‌ای که به‌حیثیت ایران دارد ، مایل بودم کــه کیفیت فیلم‌های انتخابی را ببینم . البته فیلــم «مغول‌ها» را قبلاً در شیراز دیده‌ام ولی وقتی که فیلم « يك اتفاق ساده » را دیدم اولین حرفی که به‌خودم می‌توانستم بگویم این بود که «اوف راحت شدم» چون این فیلم مایه‌ی آبروریزی نیست وحتی حیثیت ایران را حفظ می‌کند . . . من بندرشاه را که محل اتفاقات فیلم است می‌شناسم و فکر می‌کنم که تصویر این شهر درحال رفتن به‌طرف هبوط است – تصاویر این فیلم مثل تکنیك نقاشی تجریدی است که عناصر اصلی را ازطبیعت بیرون می‌آورد . مثلاً زندگی این بچه را در ۹ یا ۱۰ عمل روزانــه‌ی مکانیکی خلاصه کرده بود . یعنــی این استخوان‌های يك زندگی است و درحالی که موضوع فیلم ، موضوعی است که می‌توانست از تماشاچی اشك بگیرد ، فیلم چنین وضعی‌ندارد . و دیسیپلین احساسی‌که « سهراب شهید ثالث » دارد واقعاً نماینده‌ی استعداد فوق‌العاده اوست و این مهمترین مسأله در هرهنر است . چون همانقدرکه مهم است که در يك اثر هنری چه‌چیز گنجانده شود، این‌مسأله هم اهمیت داردکه چه چیزهایی گنجانده نمی‌شود. وبعد اینکه برای ماکه در تهران نشسته‌ایم و به فستیوال می‌آییم ، لازم است که بدانیم وضع زندگی در بندرشاه چگونه است . من کلاه ندارم ولی اگر داشتم به‌احترام سازنده‌ی فیلم «يك‌اتفاق ساده» ازسر برمی‌داشتم .

امیرطاهری (سردبیرروزنامه‌کیهان)

● يك اتفاق ساده فیلمی‌است ، بی‌نهایت حساس و مؤثر .

مرتضی ممیز (گرافیست)

● «يك‌اتفاق ساده» بنظرمن‌فیلم روده‌درازی‌است. این فیلم اگر مونتاژ مجدد بشود وبه‌بیست دقیقه کاهش پیدا کند ظاهراً يك فیلم قابل‌تحمل می‌شود ولی درشکل فعلیش می‌بینیم‌که قابل‌تحمل نیست . اصولاً نگاه‌کردن ساده به زندگی ساده ، درست است و يك قدم مثبت در سینماست ولی نه به‌این‌شکل که خودش ملال‌آور است وتماشاچی را بەستوه می‌آورد .

هوشنگ حسامی (منتقد فیلم)

● واقعیت زندگی‌درکمترفیلمی چون «يك اتفاق ساده» ، این چنین صریح ، حساس ومؤثر بیان شده است . . . يك اتفاق ساده ، ظهور فیلمسازی غیرمتعارف را نوید میدهد .

جمال امید (منتقد فیلم)

● فیلم«يك‌اتفاق ساده»فیلمی‌است‌صمیمی‌که‌درآن حساسیت زیادی دیده می‌شود . البته ممکن است خالی از بعضی معایب تکنیکی هم نباشد ولی کارگردان با مسایل فیلم بسیار نزديك بوده و یا به‌نحوه‌ی بیان بخصوصی که انتخاب کرده به‌توفیق می‌رسد . بدین‌ترتیب بیننده خود را با سینمایی جدید و با يك وسیله‌ی بیانی تازه روبرو می‌بیند . من همیشه با خودم فکر کرده‌ام که هیچ هنری مثل سینما وجود ندارد که تا این حد پایبند قصه وچهارچوب داستانی باشد . هرهنر دیگری را که نگاه می‌کنید می‌بینید کــه لااقل در بیان مفاهیم ، آزادی کامل دارد ولی سینماگری همیشه مورد توجه بوده که حرف خودش را ازطریق قصه به‌منظور سرگرم‌کردن تماشاچی بیان کند . البته بوده‌اند فیلم‌هایی که خواسته‌اند چهارچوب‌های داستانی‌را بشکنند ولی‌دیده‌ایم که بعضی از آنها به راههایی به‌اصطلاح هنری و عجیب وغریب کشیده شده‌اند و بالطبع از سینما دور افتاده‌اند وحالا با آنکه همه‌ی این فرم‌ها و حتی‌اداها در سینما تجربه وکهنه‌شده باز می‌بینیم که سینما به‌اصل خودش برمی‌گردد ، یعنی سادگی تصاویر و صداقت فیلمساز و حرفهای رو دررو وبی‌پیرایه با تماشاگر .

بهرام ری‌پور (فیلمساز)

● کاری به‌این ندارم‌که این فیلم درمحدوده این جشنواره چه مقامی دارد . وآیا مایه روسفیدی‌است یانه . از زاویهٔ بازتری به‌این فیلم نگاه می‌کنم : «يك اتفاق ساده» بی‌تردید يك اتفاق مهم در صحنه‌ی سینمای بومی ماست . به‌واقع طرحی درست از چهره‌ی واقعی سینمای بومی ما ترسیم می‌کند که گرچه مایه خشنودی است اما در عین‌حال دریغ وتأسفی نیز می‌ارزد بابت اینکه این چهره درست و واقعی چرا اینقدر دیرخودش را نشان داده است . «يك‌اتفاق ساده» پیشقراول نهضت راستینی است که باید بسیار پیشتر از این زمان متولد می‌شد . فیلم ، نمونه درخشان «ریتم آرام» – و نه «کند» – در سینماست ، سینمای حرکت‌های واقعی و مکث‌های واقعی . تقسیم واقعی و درستی است از تحرك وسکون در يك قالب زیبایی شناسانه تصویری . بازتابی است ازيك زندگی پرملال بی‌آنکه خودکمترین ملالی انگیزد . وابستگی‌های‌آشکاری به‌يك سینمای مؤلف دارد، بی‌آنکه هرگز گرایشی به سوی سینماهای شخصی خودخواهانه داشته باشد .

در برابر این‌فیلم به‌راستی حرفی ندارم جز تحسین وبازهم تحسین . . . وبازهم تحسین .

جمشید اکرمی (منتقد فیلم)

● «يك‌اتفاق ساده» فيلمي‌است راستگووصديق . كه تماشاگر را نمي‌فريبد وآنچه را كه هست نشان او مي‌دهد . نه آنچه كه فقط در تخيلات مي‌گنجد . . . پايه‌ي فيلم زندگي عادي و روزمره‌ي يك‌كودك وتكرار يك سري رفتارهاي متعارف وعادي است كه هيچگاه به‌حركتي دور از واقعيت نمي‌انجامد . . . تمام جزئيات فيلم كمك مي‌كنند به‌ايجاد محيط سرد وغمبار زندگي آدم‌ها : فضاي كم جنب‌وجوش شهر ، محيط بي‌جذبه وگريزاننده‌ي مدرسه وفضاي سرد وبيروح خانه . . . و فردگرايي «محمد» شخصيت اصلي فيلم دراين فضايي كه مغاير با رابطه‌هاي گرم و صميمي است ، شكل مي‌گيرد . . . «سهراب شهيدثالث» ، درانتقال صددرصد تصويري فكر فيلم ، بدون اينكه متوسل به ميزانسن‌هاي چشمگير ونظرفريب بشود ، با بكارگرفتن رفتاروحسيات آدم‌ها باعث مي‌شود كه مواجهه تماشاگر نيز با فيلم شكلي حسي داشته باشد . مي‌بينيم كه مثلاً پسربچه ، از مرگ مادرش گريه وشيون به‌راه نمي‌اندازد ، درحالي‌كه متأثر است . اين تأثر را دررفتارش مي‌بينيم . داخل خانه مي‌شود ، به‌رختخواب مادر چشم مي‌اندازد . كه خالي‌است . در رختخواب خود درازمي‌كشد اما برخلاف هميشه بيدار مي‌ماند . . . اين طرز كار دركل فيلم تعميم پيدا كرده است وهمچنين ميزانسن‌هايي كه جدا از اين حسيات مفاهيم جداگانه‌يي را منتقل مي‌كنند . اشاره مي‌دهم به پلكاني‌كه دراكثر نماهاي نزديك خانه‌ي پسربچه جلوي كادر قرار دارد و ما هيچوقت نمي‌بينيم كه اين پلكان به‌كجا منتهي مي‌شود . . . شايد از يك ديدگاه عيبجويانه، صحنه‌هايي از فيلم غيرضروري بنظر برسد ولي هدف فيلم كه انتقال يك زندگي خسته‌كننده است ، ايجاب مي‌كندكه تماشاگر نيز دراين خصوصيت شريك شود وآن‌را حس‌كند . گواينكه باريتمي نه‌چندان كند و با اتفاقاتي نه چندان ساده هم مي‌توان ملال ناشي از اين زندگي را القاء كرد . اما بايد پذيرفت كه هرفيلمسازي شيوه‌ي بخصوصي را مي‌پسندد ، و شيوه‌ي كار «سهراب شهيد ثالث» هم همين‌است كه مي‌بينيد .

رضا سهرابي (منتقد فيلم)

● «يك اتفاق ساده» شعربلندي‌است‌كه ترجيع‌ـ بندهايش مرا خسته نمي‌كند چون هرگز ازديدن وشنيدن روايت زندگي‌خودمان‌احساس‌حقارت‌نمي‌كنم وخجلت‌زده نيستم . . . نگاه خالي از رقت قلب فيلمساز باعث مي‌شود تا فيلم از قلمرو واقعيت خارج نشود و پرهيز محترم وشريف سازنده‌ي فيلم از دستاويز قراردادن عاطفه تماشاگر باعث شده تا فيلم در قلمرو صريحترين واقعيت يعني درمرز زندگي حركت‌كند .

فريدون معزي مقدم (منتقد فيلم)

● «يك‌اتفاق ساده» فيلمي‌است زياده‌ازحد ساده ... اما در بعضي لحظه‌ها اتفاقاً صميمي هم هست . تكرار بدون علت صحنه‌ها و بلكه فصل‌هاي فيلم ، ارزش آنرا كه مي‌توانست يك فيلم كوتاه و ساده و صميمي باشد مي‌كاهد .

ش . ناظريان (منتقد)

● ازفيلم«يك‌اتفاق ساده» خيلي‌خوشم‌آمد وبيشتر به‌خاطر صميميتش . . . من از «سهراب شهيد ثالث» انتظار داشتم كه چنين فيلمي بسازد ، چون اين فيلم شباهت‌هاي زيادي به‌خودش دارد .

عباس‌كيارستمي (فيلمساز)



اشاره :

● دربولتن ۱۴ آذرماه فستيوال تهران – شماره صبح روزي‌كه فيلم « مغولها » براي اولين‌بار درتالار رودكي نمايش داده مي‌شد – قسمت‌هايي ازگفت‌وگويي با «پرويزكيمياوي» كارگردان اين فيلم را نقل‌كرده و وعده داده بوديم‌كه اين‌گفت‌وگو بطوركامل درشماره پنجم مجله « سينما ۵۲ » نقل خواهد شد . قبل ازرسيدن به اصل اين مصاحبه ، مقدمه‌يي راكه درابتداي آن نوشته بوديم ، مي‌خوانيد :

سينما از زندگي جدا نيست

گفت‌وگويي با : پرويز كيمياوي كارگردان فيلم مغولها

گفت‌وگو از : رضا سهرابي

از « پرويزكيمياوي » كارگردان فيلم‌هاي كوتاه «پ ، مثل پليكان» ، «يا ضامن آهو» و «تپه‌هاي قيطريه» فيلم طويل «مغولها» درقسمت مسابقه دومين فستيوال‌بين‌المللي تهران شركت داشته‌كه فيلمي است درسينماي ما ، بديع وسنت‌شكن وازجنبه‌هاي مختلف قابل بحث وبررسي است . . .

« مغولها » كه جزو اميدهاي دومين فستيوال بين‌المللي تهران بحساب مي‌آيد ، نام «پرويزكيمياوي» را به عنوان‌كارگرداني جستجوگر وپيشتاز درسينماي ما ثبت مي‌كند . كارگرداني‌كه ازتوقف دريك نقطه راضي نيست ودرجستجوي سينمايي تازه‌تر است . . . « مغولها » يك فيلم غيرعادي است وشكلي غيرمتعارف دارد . در گفت‌وگويي‌كه با «پرويزكيمياوي» درباره‌ي‌فيلم مغولها داشته‌ايم ، صحبت را ازهمين نقطه آغازكرده‌ايم .

● فیلم «مغول‌ها» یك‌فیلم سنت‌شکن وغیرمعمولی است . که بهمین دلیل کسانی‌که این‌فیلم را ببینند نظرات متفاوتی نسبت به هم خواهند داشت . آیا تماشاگر این فیلم باید برای قضاوت ، معیارهای غیرسنتی داشته باشد؟

پرویز کیمیاوی : نه . . . من فکر می‌کنم‌که فیلم ، خیلی ساده است واگر تماشاگر بدون فکر قبلی هم آن را ببیند خیلی بیشتر مسایل را خواهدگرفت . درحالی‌که اگر ازقبل بداند مونتاژ این فیلم با سبك کلاسیك متفاوت است ، در ذهنش سینمایی ساخته می‌شودکه بدون دیدن فیلم ساخته شده ومسلماً این مورد نظرمن نیست . می‌بینید که درفیلم «مغول‌ها» دوربین اصلاً حرکات عجیب ومحیرالعقول ندارد وتصاویر از دید سوبژکتیو مگس نیست ! والبتهٔ ازنظر مونتاژ آن حالت قراردادی را ندارد . . .

● چرا مونتاژ فیلم را به شکلی غیرمعمولی انجام دادید ؟

کیمیاوی : باید دید مسأله‌ی اصلی فیلم چیست . سیستم ارتباط تلویزیونی – به توسط رله – امواج را در عرض یك‌دهم ثانیه پخش می‌کند . درقرن بیستم وقتی وجود ندارد . فیلم من مثل یك سیستم تلویزیونی است ... درفیلم ، هدف مهم است واینکه من چه می‌خواهم بگویم . ولی عامل این هدف می‌تواند سبك «نئورئالیسم» ، یا «کلاسیك» یا «آندرگراوند» باشد . . . من می‌خواهم درعرض مدت‌کوتاهی بگویم‌که شخصیت اصلی فیلم ، هم با زنش رابطه ندارد ، هم به فکر سینماست ، هم باید به زاهدان برود . هم به فکر مغولهاست و . . . همه‌ی این المان‌ها اورا به سمت خود می‌کشد ودرمدت‌کمی‌نشان‌داده می‌شود . . . عین حالت صحبت‌کردن افراد است . الان شما حرفهای مراگوش می‌کنید . این یك صحنه است . صحنه‌ی دیگر اینست‌که شما چه بخواهید وچه نخواهید درحالی‌که صدای من ادامه دارد ، تصویرهای خانه ، محیط‌کار، محیط خارج‌وغیره رامجسم می‌کنید... اگر این فکر درشکل کلاسیك مطرح شود ، باید اول شما نشان داده می‌شوید ، بعد دریك فلاش‌بك صحنه‌ی خانه نشان داده شود وبعد بازصحنه‌ی همین‌جا . این طرزکار خیلی‌کلاسیك وکُند است وهیچ بستگی به سیستم ارتباط تلویزیونی ندارد . درحالی‌که شخصیت فیلم من یك کارگردان تلویزیون است ، با زنش‌که درباره‌ی مغولها تز می‌نویسد ، رابطه ندارد ودرحال بررسی سینماست ... قصد فیلمسازی دارد اما بعد فکر می‌کندکه درتهران شلوغ نمی‌شود فیلم ساخت وحالاکه قصد دارد به زاهدان برود ، مغولها را استخدام می‌کند تا همراه خودش ببرد . . . این نوع مونتاژ درواقع با فکر تماشاگر بازی کردن است . درست مثل مونتاژ نقالی است . نقالی را درنظر بگیریدکه درقهوه‌خانه حرف می‌زند ، صحبت از رستم وسهراب می‌کند ولی ضمن صحبت فریاد می‌زندکه «یك چای بیار» ، بعد ادامه می‌دهد راجع به جنگ رستم وسهراب وموقعی‌که این دو را روبروی هم قرار میدهد می‌گوید ، تا اینجا را داشته باشید وبعد ماجرای سودابه را تعریف می‌کندکه به نقل اولی ربطی ندارد . ولی تماشاگر همانطورکه او می‌خواهد منتظر بقیه حرف می‌ماند . ماجرای سودابه را گوش می‌کند تا دوباره به جنگ رستم وسهراب برسد . . . این مونتاژی است‌که ما ایرانی‌ها داریم . این حرکت‌ها بدون اینکه به هم ربط داشته باشد در واحد زمان و واحد مکان اتفاق افتاده است . مونتاژ فیلم من را هم باید مقایسه‌کرد با نقالی درویش . چون‌پرسوناژها درهمان موقعیت رستم وسهراب که نقال سهراب را نمی‌کشد تا به تماشاگر اجازه‌ی فکر کردن بدهد ، قرار دارند . درواقع رستم وسهراب زنده نیستند مگراینکه درویش قصد زنده‌کردن آنها را داشته باشد . به‌آنها جنبش وحرکت بدهد ومی‌تواند مثل موم آنها را به هرشکلی‌که می‌خواهد دربیاورد . مثل یك شعبده‌بازکه می‌تواند با فکر تماشاگر بازی‌کند . . .

درفیلمی از «آلن رنه» به نام «مجسمه‌ها می‌میرند» جمله‌یی هست به این صورت‌که « هیچ مجسمه‌یی وشیئی نمی‌میرد مگرآنکه نگاه زنده‌ای‌که به آن شیئی یا مجسمه دوخته شده ، ازبین رفته باشد » یعنی اینکه‌کسی مجسمه را با دیدی عمقی نگاه‌کند . این نگاه عمقی به مجسمه هیچوقت نمی‌میرد . نقاشی هیچوقت نمی‌میرد مگرآنکه کسی‌که نگاهش می‌کند ، مرده باشد .

● با این شکل‌کار به واقعیت‌های ذهنی نزدیك می‌شوید ونمی‌گذارید فکری به ذهن شخصیت فیلم بیاید وقبل‌ازاینکه نشان داده شود ، ازبین‌برود . اینطورنیست؟

کیمیاوی : چرا ولی حالت ذهنی‌که هست ، حالت تصویری سوررئالی نیست – وجود دارد . درست مثل صحنه‌یی‌که آسیدعلی میرزا به‌آینه نگاه می‌کند ویك پلان سوبژکتیو هست . من دراین موقع ، این سئوال را ازخودم می‌کنم‌که این دید سوبژکتیو یا ازفکر دیگرنگاه کردن را تا کجا می‌توانم ادامه بدهم . ما صحنه‌یی می‌گیریم ازیك نفرکه درحال فکرکردن است به یك شخص دیگر . ما اگر این فکـر را بگیریم می‌شود سوبژکتیو . اما آن شخصی هم‌که درتخیلات شخص اول وجود دارد فکر می‌کند . راجع به‌کسی فکر می‌کندکه او هم فکر می‌کند ، ببینید این فکر تا کجا می‌رسد .

● درست مثل آینه‌های موازی !

کیمیاوی : بله . همینطور است . وآنقدر باید ادامه داد تا به‌جایی رسید . آفیشی هست برای تبلیغ یك‌نوع رنگ . که چند نفرکارگر پشت سرهم ایستاده‌اند وبه ترتیب نفرجلویی خودرا رنگ می‌کنند تا آنجاکه نفر آخر مشغول رفتن است . . . پیرمرد هم مغولها را نگاه می‌کند ومی‌گوید : «وقتی مغولها به ایران آمدند بنده دررحم مادرم بودم» . یعنی درست خودش‌را به شکل نقطه‌ی اول درمی‌آورد که البته ازنظر زمانی با واقعیت منطبق نیست . چون مادر او فرضاً حدود هشتاد سال داشته درحالی‌که حمله‌ی مغولها قرن‌ها پیش انجام شده . واین فاصله‌ی زمانی‌کوچك شده ودونقطه زمانی‌گذشته وحال ، به هم ربط پیدا کرده است .

● این طرزکار درواقع نفی خصوصیات یك سینمای ساده است و با نگاه‌کردن به‌گذشته با قاعده تجاهل توأم است . این‌کار را قصد دارید باهرفیلم ادامه بدهید ؟

کیمیاوی : نه . نه . فیلم دوم من ممکن است حتی خیلی‌کلاسیك باشد . مسایل فیلم مغولها چنین فرمی را ایجاب می‌کنند . از اول تا آخر . ومسیر مشخصی هم داردکه به شرح موضوعات‌کمك می‌کند . . . سوژه‌ی فیلم این نــوع پرداخت و این مونتاژ را لازم دارد . . . ودرمورد اینکه آیا این‌کار را درآینده ادامه خواهم داد یا نه بایستی بگویم‌که بستگی به سوژه دارد . الان روی سوژه‌یی‌کار می‌کنم‌که داستانی ازغلامحسین ساعدی است وفرم خیلی‌کلاسیکی خواهد داشت . چون آن سوژه را نمی‌شود با این فرم مونتاژ پیاده‌کرد . درنتیجه من مجبورم‌که حرفهایم را دریك خط‌کلاسیك بزنم . البته فیلم‌کاملاً فکرخودم خواهد بود ولی خط کلاسیکی دارد چون درآن داستان مسأله‌ی چند ارتباط مطرح نیست . یك ارتباط ویك خط مشخص وجود دارد .

● فیلم شما چند مسأله مختلف را مطرح می‌کندکه مشخص‌ترین‌آنها حمله‌ی مغولهاست‌که دارای‌یك زیربنای تاریخی است وحمله تلویزیون . وتم‌های دیگرکه درعالم واقع قابل ارتبــاط به‌هم نیستند وشما این جزییات غیرقابل ارتباط را به‌هم ربط می‌دهید .

کیمیاوی : خواه ، ناخواه هرارتباطی‌یك‌غیرارتباط بوجود می‌آورد ویا هرغیرارتباطی بوجود آورنده‌ی ارتباط است . نظیرآنکه هرحقیقتی یك خواب وخیال به دنبال دارد و بالعکس . مسأله‌یی‌که در اینجا حقیقی است ، مسأله‌ی تلویزیون است‌که ما حقیقتاً می‌بینیم شبکه‌های تلویزیونی همه جا رفته وهمه جا را فتح‌کرده . منتها با سرعتی خیلی زیاد ودرعرض چند سال همه جا راگرفته . وهمین شبکه‌هاست‌که می‌تواند از رله به رله خیلی فوری تصویرها را برساند . و دیدیدکه دهاتی‌ها چطور این حمله را قبول‌کردند و عکس‌العملی نشان ندادند . درست مثل آنکه ما درمقابل حمله‌ی مغولها آمادگی نداشتیم ، دهاتی‌ها هم درمقابل حمله‌ی تلویزیون آمادگی نداشتند . . . اگر تلویزیون با سرعت‌کمتری ریشه می‌دواند تا کم‌کم با آن آشنا شوند ، وضع فرق می‌کرد ولی تلویزیون هجوم برده است وهمه با آن ارتباط برقرارکرده‌اند وچون ما آمادگی نداشته‌ایم مسأله برایمان خیلی عجیب است . ودرماوراء فکر ماست. برای همین است‌که ما ایرانی‌ها ، دهاتی‌ها یا خود ما ازهمان اول‌که تاریخ را مرور می‌کنیم ، سعی می‌کنیم حرف‌ها را کم‌کم وآهسته هضم‌کنیم . یعنی وقتی یك دهاتی بگوید آقای فلانی حال شما چطور است این حرف را با سرعت‌کم می‌گوید. همانطورکه ساعت‌ها کنارآفتاب می‌نشینند تا اتفاقی بیفتد . یعنی ما مثل آمریکایی‌ها نیستیم‌که با یك ریتم سریع ماشینی حرکت‌کنیم واصلاً وقت برای حرکات آهسته نداشته باشیم . حرکات ما کُند است ولی وقتی آسیدعلی میرزا صحبت جعبه را می‌کند سریع حرف می‌زند . سرعتی‌که تلویزیون باعث آن می‌شود ، همه راگیج می‌کند درویش دیگر نمی‌تواند نقالی‌کند . آسیدعلی میرزا دیگر نمی‌تواند حرفهایش را بزند ومی‌گوید : «آقا» ولی صدای امواج تلویزیونی حرف اورا قطع می‌کند . آنجاست‌که می‌گوید : «دیگر کسی پیش من نمی‌آید ، همه می‌روند سراغ آن جعبه» یعنی تلویزیون باعث می‌شودکه یك مقدار به روابط بین آدم‌ها لطمه بخورد . روابط انسانی را ازبین ببرد. همانطورکه الان‌ماکمترنزد خاله وعمه ودائی‌مان می‌رویم. درحالی‌که ما ایرانی‌ها روحیه‌ی‌فامیلی‌داریم . اروپایی‌ها شاید نداشته باشند ولی ما داریم . ولی الان مردم ، افراد فامیل خودرا شش‌ماه به شش‌ماه هــم نمی‌بینند . یك احوالپرسی خشك می‌کنند ومی‌روند . . . ما آدم‌هایی عاطفی هستیم ، مهمان را با روی خوش می‌پذیریم اما وقتی پای تلویزیون به وسط می‌آید اینطور نیستیم . در خانه‌ی خاله ، دیگر باهم حرف نمی‌زنیم ، بطور انفرادی با تلویزیون روبرو می‌شویم . البته سینما چنین‌خصوصیتی را ندارد . درسینما یك ارتباط جمعی بین مردم هست ... اگر عده‌یی درسینما بخندند ، خنده‌ی آنها دیگران را هم به خنده وامی‌دارد . درسینما عکس‌العمل همدیگر را نگاه می‌کنیم یا حتی دسته‌جمعی کف می‌زنیم ولی‌تلویزیون را هرکس برای خودش نگاه می‌کند . وکلاً سدی است برای برقراری روابط انسانی .

● این تمی است‌که درفیلم « فارنهایت ٤٥١ » نیز مطرح می‌شود . درآن فیلم هم تلویزیون یکی ازعواملی بودکه آدم‌ها را مجبور به فردگرایی می‌کرد .

کیمیاوی : بله ، این مسأله کاملاً هست . ولی درآن فیلم چون انسان با انسان رابطه ندارد ، ازطریق کتاب‌ارتباط برقرارمی‌کنند وکتابهایی‌راکه ازبرکرده‌اند به‌هم منتقل می‌کنند . ولی درفیلم من اینطور نیست . در «مغولها» آسیدعلی میرزاکتابی است‌که باید خوانده شود . نگرانی‌ما اینست‌که شاید ما قبل‌ازتلویزیون‌هم‌کمتر می‌رفتیم‌که با مردم ارتباط برقرارکنیم ولی حالا کــه

تلویزیون آمده وضع بدتر شده . . . درحقیقت در «مغولها» به‌جای کتابهای فیلم « فارنهایت ۴۵۱ » ما انسانهایی را داریم برای ارتباط برقرارکردن . . . مثل درویش نقال وآسیدعلی میرزا .

● درفرم غیرمتعارف فیلم ، مرتب ازگذشته بـه امروز می‌رسید . . .

کیمیاوی : مسلماً . . . متناوباً زمان ، گذشته وحال را می‌بینیم . . . امروز مرا باید ببرند زاهدان . ومن قبلاً شهرهای سرراه ، کاشان ، طبس وخود زاهدان رفته‌ام ودیده‌ام وخواه ناخواه تمام تصورات من درهمین مسیر پیاده می‌شودکه کویر است ودرخت ندارد . . . وبه گذشته وحمله‌ی مغولها می‌رسیم . . . ودرهمین تخیلات است‌که می‌بینیم درکویر ترکمن‌ها – مغولها – پشت‌دری ایستاده‌اند. روی در نوشته شده است : «ژاك لوك‌گودار» ودرباره‌ی سینما می‌پرسند . . . گذشته ازاینها ، مرتباً به‌کار کارگردان اعتراض می‌کنند ومی‌گویندکه او سینما را نمی‌شناسد .

● مثل اینکه این ترکمن‌ها درواقعیت هم با شما چنین رفتاری داشته‌اند . . .

کیمیاوی : بله . آنها بیست روز اول خیلی خوش‌فتار بودند ولی بعد چون می‌دیدند کار من باآنچه که درفیلم‌ها دیده‌اند فرق دارد می‌گفتند این مسخره است ، سینما نیست . وازاین نوع حرف‌ها .

● عیناً همین جمله‌ها را درفیلم هم گذاشته بودید؟

کیمیاوی : آنها مرتب اعتراض می‌کردند تااینکه من‌گفتم این داستان زن من است وآنها گفتندکه همه‌ی این چیزها تقصیر زنش است ! ومن عیناً همین دیالوگ را درفیلم‌گذاشتم .

● بقیه دیالوگ‌ها هم همینطور نوشته شده‌اند ؟

کیمیاوی : بله ، تمام دیالوگ‌های‌فیلم ، بادهاتی‌ها درهمان محل ساخته شده وبعد ازکارکردن باآنها نوشته شده . وحتی دیالوگ آسیدعلی میرزا ، مال خود اوست .

● اسم آسیدعلی میرزا هم درتیتراژ به‌عنوان نویسنده‌ی دیالوگ آمده بود .

کیمیاوی : بله . . . مثلاً گفتار یکی از دهاتی‌ها درقسمتی ازفیلم این بودکه می‌گفت ازسوراخ جعبه نشان می‌دهندکه چطور درخت بکارید یا دیالوگ‌های قسمت نقالی درویش باکمك خود آن آدم‌ها نوشته شده . منتها اکثر این دیالوگ‌ها درموقع مونتاژجای مخصوص‌خودرا پیداکرده‌اند .

● دریك صحنه ازفیلم دریك‌بیابان‌خشك می‌بینیم که تعداد زیادی آنتن تلویزیون‌کاشته شده است . واین با توجه به صحبت دهاتی‌ها درباره‌ی درخت‌کاری معنی رسایی دارد . درواقع جنگلی ازآنتن ایجاد شده است دراین مورد تعمدی داشتید؟

کیمیاوی : چنین استنباطی هم می‌توان داشت ولی مسأله اینست‌که‌کارگردان ، درحال خواندن‌کتابی است راجع به سینما ودرآن راجع به هرمبحثی ازسینما : موج نو وغیره بحث شده‌که من نخواستم همه را نشان دهم . . . دست‌آخر درباره‌ی اختراع تلویزیون هم صحبت شده‌که باعث قطع ارتباطهای سینمایی می‌شود . ودرهمان موقع است‌که آن اسباب سینمایی هم که باید بچرخد نمی‌چرخد . وارتباط قطع شده است . من با چند سمبل نشان داده‌ام‌که سینما وتلویزیون به‌موازات هم پیش می‌رفته‌اند تا آنکه‌کارگردان درکویر می‌افتد . آنجاکه فیلم‌ها را می‌کشد تا به تله می‌رسد . وباز پیش می‌رود ترکمن‌ها ، آنتن‌ها را به‌دوش‌گرفته‌اند واین یکجور یدك‌کشیدن تلویزیون است . . . درواقع من نشان می‌دهم که همیشه تلویزیون سر راه سینما قرارگرفته و سدی درمقابل آن شده است . ترکمن‌ها آنتن‌ها را می‌آورندکه تبدیل به‌گیوتین می‌شود .

● وتیغه‌ی گیوتین هم صفحه‌ی تلویزیون است ؟

کیمیاوی : بله . . . وهمین صفحه‌ی تلویزیون سرکارگردان را جدا می‌کند .

● فیلم مغولها ، تخیل قوی شما را پشتوانه‌ی خود دارد ، اما چرا درفیلم ، تخیلات اینقدر منظم ودقیق است . آیا تصورات ذهنی آدم اینقدرکادربندی شده و شکیل است ؟

کیمیاوی : این تخیلات منظم وشکیل است ، چون که ازذهن‌یك‌کارگردان می‌گذرد. یك‌کارگردان‌می‌تواند صحنه‌ها را دکوپاژکند . پلان نزدیك ، پلان درشت ، حرکت تصویر وغیره را بگنجاند. یعنی وقتی به‌یك مسأله‌ای فکر می‌کند ، یا آن مسأله را درذهن خود جلو می‌کشد نگاه می‌کند ویا خودرا دور نگهمیدارد واین ازنقاط مختلف نگاه‌کردن به مسایل است . اگر مسایل فیلم «مغولها» تصورات یك «نقاش» بود مسلماً با فرم نقاشی بیان می‌کردم . ولی حالاکه مسأله‌ی یك‌کارگردان تلویزیونی مطرح است که‌می‌تواند دکوپاژکند ، فیلم باید چنین شکلی داشته باشد . . . ودرذهن‌کارگردان می‌بینیم که دربعضی قسمت‌ها موضوع ازدستش درمی‌رود . واین مسأله هم هست‌که قبل ازآنکه «مغولها» به‌حالت ۲۴ کادر درثانیه وطبیعی درذهن‌کارگردان حرکت‌کنند ، او به‌آنها تسلط دارد . می‌تواندکتاب را ببندد ، تصویررا فیکس‌کند ، یا مثلاً موقعی‌که‌کارگردان‌کتاب را می‌بندد آنها به عقب می‌روند وموقع شروع دوباره به‌خواندن ، جلو می‌آیند . این می‌دانید شبیه چیست ؟ معمولاً موقع خواندن‌کتاب آدم چند سطری ازصفحاتی‌راکه آخرین‌بار خوانده مرور می‌کند تا به خاطر بیاورد . بهمین دلیل درذهن‌کارگردان موقع بستن‌کتاب مغولها عقب می‌روند وموقعی‌که او دوباره شروع به خواندن می‌کند حرکتشان ادامه پیدا می‌کند . . . یك قسمت هم هست‌که ترکمن‌ها ازدست‌کارگردان فرار می‌کنند . وکارگردان هرکاری که می‌کند ، ازدستش درمی‌آیند . به‌حالت طبیعی حرکت می‌کنند ، ده به ده راه‌پیمائی می‌کنند ومی‌گویند « ما مغولیم » . چون قبلاً به‌آنها گفته شده‌که نباید بگویند « ترکمنیم ، ترکمنیم » . . . ولی دریك صحنه چـه کارگردان بخواهد وچه نخواهد آنها خودشان را لو می‌دهند .

● این تصورات بنظر می‌رسدکه باید از ذهن یك آدم مالیخولیائی‌بگذردکه برتخیل خود مسلط نیست . . .

کیمیاوی : مسلم است . وقتی‌که‌کسی درآن واحد به‌پنج مسأله‌ای مهم فکرکند –هرکس‌که باشد – چنین ذهنی پیدا می‌کند .

● این تخیلات را خود شما هم درعالم واقع داشته‌اید ؟

کیمیاوی : دائماً . . .

● یعنی زندگی‌تان اینقدر سینمایی است ؟

کیمیاوی : تماماً . این زندگی خود من است . چون یك فیلمسازم وباید مرتب دنبال سوژه باشم وفکر کردن برای سوژه‌یابی یعنی تخیلات . وآدم چه بخواهد وچه نخواهد ، چنین خطی درفکرش بوجود می‌آید . . . هرکسی انواع واقسام فکرها را دارد وهیچکس بدون فکر راه نمی‌رود. درزندگی چنین است‌که مشاهدات روزمره تصویرها درذهن جمع می‌شود .

● شما با این طرزفکرباید فیلم هشت‌ونیم«فلینی» را خیلی دوست داشته باشید ؟

کیمیاوی : فیلم فوق‌العاده‌یی است ومن خیلی آن را دوست دارم . برای اینکه مسأله‌ی یك‌کارگردان را مطرح می‌کند و روحیه‌اش طوری است که تصاویـر سوبژکتیو را ایجاب می‌کند . . . این را من می‌خواهم بگویم‌که کسانی‌که سینمای‌کلاسیك‌را ساخته‌اند کجا وچه موقع مسایلی راکه ضمن آماده‌کردن آن فیلم اتفاق افتاده ، وبهرحال جزوی اززندگی آنهاست ، درفیلم گنجانده‌اند . بهمین دلیل من وقتی یك نقاش را می‌بینم ، زندگی خودش را هم مطالعه می‌کنم . یك نویسنده هم همینطور . می‌خواهم بگویم‌که سینما هم زندگی است . سینما وزندگی جدا ازهم نیست . مثلاً همین مصاحبه‌ی الان ما ممکن است درفیلم بعدی من اثر بگذارد چون جزوی اززندگی من است ومدتی وقت من صرف آن شده است . بهمین دلیل شما با دیدن این نوع فیلم‌ها احساس آزادی می‌کنید . احساس پرواز می‌کنید چون درتماشای آن محدود نیستید . این نوع فیلم ، به تماشاگر حق انتخاب می‌دهد . من دوست دارم یك زندگی‌کوچك را درفیلم ببینم وازمسایل اغراق‌آمیز وافراطی خیلی بدم می‌آید . ازیك درام افراطی ، یا یك‌کمدی افراطی بیزارم .



● اصطلاحات تلویزیونی زیادی درفیلم می‌شنویم مثل امپکس ، تله سینما ، وغیره که نشان می‌دهد چقدر آن‌کارگردان تلویزیون ازکار خود به ستوه آمده است .

کیمیاوی : بله . . . درتخیلات این‌کارگردان دائماً این اصطلاحات به‌گوش می‌خورد واین یکنوع ماشینی‌کارکردن را نشان می‌دهد ، که با مسایلی خشك وبی‌تخیل‌که شاعرانه نیست ، همراه است . او ازاین حرف‌های خشك وبی‌خود ، یك مسأله‌ی دراماتیك بوجود می‌آورد وهمراه تصورات او موزیك قدیمی دوران کلاسیك سینما را می‌شنویم .

● خود شما هم ازتلویزیون به ستوه آمده‌اید ؟

کیمیاوی : ازدستگاه تلویزیون نه . . . من از رابطه برقرارکردن از طریق تلویزیون ، از ارتبـاط تلویزیونی‌که باعث نابود شدن ارتباط انسانی است بستوه آمده‌ام . . . تلویزیون ارتباط انسانی را ازآدم‌ها می‌گیرد ومی‌خواهد ماشین تحویل بدهد . این شبیه حرفی است‌که یك دهاتی درفیلم می‌گفت : « آن جعبه می‌خواهد مرا بگیرد وبعد به خودم نشان بدهد . خوب خودم می‌روم جلوی آینه خودم را نگاه می‌کنم » منظور اینست‌کـه تلویزیون طرزفکر وتلقی آدم را نشان نمی‌دهد .

● قبلاً هم این حرف را گفته‌اندکه بهرحال شما این فیلم را با سرمایه‌ی تلویزیون و با وسایل سازمان تلویزیون ساخته‌اید ومن هم یك روز « جمعه » شما را درساختمان‌تلویزیون برای‌این‌مصاحبه ، ملاقات‌می‌کنم ... اینها ضدونقیض نیستند ؟

کیمیاوی : ببینید تا به حال بجز « مغولها » هفت فیلم سینمایی دیگر درسازمان تلویزیون ساخته شده است : آرامش درحضور دیگران ، چشمه ، سه قاپ ، سیاوش درتخت جمشید ، زنبورك ، بی‌تا ، سیاوش دوم . من دیدم که اگر این حرفها را با سرمایه‌ی همان سازمان تلویزیون بروم ازمردم پول جمع‌کنم . با این‌کاری‌که من‌کرده‌ام به‌کسی ضرری نمی‌خورد . ظاهراً ضرر به‌کسانی می‌خورد که پول فیلم را داده‌اند . ساختن این فیلم چندان هم ساده نبود . این را هم بگویم‌که تمام فیلم‌های تلویزیون سفارشی نیست . من درتلویزیون فیلمی درباره‌ی جشن هنر ساخته‌ام‌که درهمان فیلم ، «جشن هنر» را انتقاد کرده‌ام . من‌فکر نمیکنم‌که باسرمایه‌ی بیرون ازتلویزیون امکان ساختن چنین فیلم‌هایی وجود داشته باشد .

● شما چطور بعد ازساختن فیلم ساده‌ای چون « پ ، مثل پلیکان » فیلم سمبولیکی مثل « مغولها » را ساخته‌اید ؟

کیمیاوی : « پ ، مثل پلیکان » ، سمبولیك نبود ولی شباهت‌هایی بین «مغولها» و «تپه‌های قیطریه» هست ، که این فیلم اخیر با موزیك «نماز مردگان» اثر موتسارت حالت سوررئالیستی پیداکرده بود . گرچـه « پلیکان » پرنده‌ای است‌که وجود دارد ولی بازرسیدن به پلیکان سمبل است . . . در «مغولها» هم تاحدودی همین نحوه‌ی‌کار را می‌بینیم . که هرسکانس برای خود مستقل است . سکانس‌های مربوط به پیرمرد درویش ، یا آسیدعلی میرزا ، سکانس‌های مربوط به ترکمن‌ها ، سکانس‌کویر – به هریك ازاین سکانس‌ها به تنهایی‌چیزی اضافه نشده . . . ولی بهرحال بعضی ازحرف‌هارا نمی‌توان بطور مستقیم زد . مجبور هستیم‌که به‌کنایه وبه توسط سمبل اشاره‌کنیم . البته یك خطر هم وجود دارد ، اینکه ممکن است مردم عادی سمبل‌ها را نفهمند وبرداشتی مخالف فیلم داشته باشند . بهرحال تاآنجاکه ما به جهاتی نتوانیم حرفهایمان را بطورکامل بزنیم ، متوسل به سمبل می‌شویم .

● کسانی که فیلم‌های‌گودار را دیده‌اند، معتقدند که‌کاری‌که شما درفیلم « مغولها » می‌کنید ، کاری است که سالها پیش توسط «گودار» انجام شده . این عقیده بخصوص ازنظر شك «گودار» نسبت به سینمای‌گذشته ، نادیده‌گرفتن سینمای‌کلاسیك وایجاد سبك تازه ، قابل قبول است . شما چه نظری دارید ؟

کیمیاوی : گودار با چنین سبکی‌کار نکرده ومن درباقت فیلم به‌گودار فکر نکرده‌ام واگر می‌بینید که درفیلم صحبت ازگودار هم هست علت اینست‌که در کتاب سینما فصلی وجود دارد راجع به‌گودار . من‌گودار را انتخاب‌کردم برای اینکه مرتب شاخه به شاخه می‌پرد وسبك عوض می‌کند . گوداری‌که ما می‌شناختیم با آن سبك کلاسیك «ازنفس افتاده» و «پی‌یروی دیوانه» با فیلم‌های سیاسی تمام‌گذشته‌هایش را نفی‌کرده واعتقادی به آن ندارد . وحالا به ضد سینما معتقد است . وعلت اینکه ترکمن‌ها جلوی خانه‌ی‌گودار می‌روند ومی‌پرسند سینما چیست ؟ اینست‌که من واقعاً نمی‌دانم سینما چیست . هیچکس نمی‌داند . چون اگر می‌دانستیم فقط دنبال همان سینما می‌رفتیم ، ولی مسأله‌ی سینما آنقدر باز وگسترده وغیرمحدود است‌که قانون مشخصی ندارد .

● دریك قسمت ازفیلم شما حتی ازمـوسیقی «پی‌یروی دیوانه» استفاده‌کرده‌اید . . .

کیمیاوی : بله . . . برای اینکه روی در خانه نوشته شده : «ژان‌لوك‌گودار» . . . ترکمن‌ها می‌گویند که ما می‌توانیم ازاین در برویم . ومجبورندکه بروند . ولی درحالی‌که اطراف آن در باز است وراه عبور وجود دارد ، این‌کار را نمی‌کنند . چون فکر می‌کنند خارج ازمتن‌کتاب است . ومی‌گویندگرفتار شدیم . . . این مسایل تماماً ریشه درطرز فکر خود من دارد . این سئوالی است‌که برای خود من هم مطرح است . . . سینما چیست ؟ آیا تصاویر متحرك را سینما می‌گویند یا محتوی خالص را یا هردو را ؟

● شما بهمین لحاظ بی‌توجه به‌گودار نبوده‌اید ، چون این سئوالی‌است‌که برای‌گودار هم مطرح بوده . . .

کیمیاوی : بله . . . ولی من به استیل‌گودار فکر نکرده‌ام . نخواسته‌ام ازموج نو تقلیدکنم . موج نویی‌ها زیادند : شابرول ، گودار ، رنه ، ریوت ، روش . . . ولی من تقلید نکرده‌ام . فقط پرسیده‌ام سینما چیست ؟ که این فقط نماینده‌ی طرزفکر موج نوست .

● اگرموج‌نویی‌ها سالها پیش‌این سئوال رامطرح کردند وسبك تازه‌ای بوجود آوردند مراحل سینمای کلاسیك را بپایان رسانده و شاید در سینمای کلاسیك به‌آخرخط رسیده بودند . ولی این موضوع درمورد ماکه صدق نمی‌کند ما هنوزکلاسیك‌کامل ودرستی نداریم‌که حالا دنبال این نوپردازی‌ها باشیم . دراین مورد چه میگوئید ؟

کیمیاوی : ما اصلاً نمی‌توانیم مثل خارجی‌ها رفتار کنیم‌که سینمای‌کلاسیك داشته باشیم ، به‌آخر مسیر برسیم وبعد سنت شکنی‌کنیم . ما اصلاً سینمای‌کلاسیك نداشته‌ایم . واگر می‌داشتیم وضع فیلم‌هایمان اینطور نبود . ومسلماً یك خط دیگری پیدا می‌کرد . ما تقلید بدی داریم ازسینمای‌کلاسیك خارج . . . ولی بهرحال فیلم من هم یك فیلم‌کلاسیك است . چون سبك را باید درمحتوی پیداکرد ونه درفرم دوربین . فیلم من به‌آن شکل نیست‌که مثلاً درسینمای زیرزمینی می‌بینیم . در سینمای زیرزمینی‌گاهی یك تصویر آنقدر سفید است‌که هیچ چیز دیده نمی‌شود . . . ازنظر دراماتورژی وطرز نوشتن سوژه است‌که سبك تغییر وتحول پیدا می‌کند نه مونتاژ . فیلم من خیلی‌کلاسیك است درتصاویر ، زوم حرکت‌های افقی دوربین وغیـره فراوان می‌بینید وسکانس‌های‌کلاسیکی هم دارد .

● ولی همینقدرکه کسی‌بپرسد اصلاً سینماچیست؟ و با یك طرز فکر دکارتی با مسایل روبرو شود ، این خود شروع یك سنت شکنی نیست ؟

کیمیاوی : چرا . . . اینطور ممکن است . ولی تازه‌کار همان موج نویی‌ها هم صددرصد سنت‌شکنی نیست . چون آنها می‌پرسیدند سینما چیست ولی باهمان عوامل موجود فیلم‌هایشان را می‌ساختند .

● شما قبلاً در مصاحبه‌یی گفته‌اید به فکر این بوده‌ایدکه ببینید چطور سینما را می‌شود دوباره سازی کرد . وبعد گفته‌اید : « دراین‌فیلم من به جستجوی سینما می‌نشینم » با این هدف مکاشفه سینما شما قصد ساختن یك فیلم‌کلاسیك داشته‌اید ؟

کیمیاوی : بنظر من تمام فیلم‌ها تجربی است . حتی تمام فیلم‌های فارسی هم تجربی است . چون درآنها زاویه انتخاب می‌شود . وموقع ساختن هم دنبال چیزی می‌گردندکه بتوانند توسط آن بهتر حرفشان را بزنند .. شاید اگر من الان بخواهم دوباره فیلم مغولها را بسازم اصلاً اینطورنمی‌شد، شاید فیلم بی‌خودی‌ازآب درمی‌آمد. چون آن موقع من با قصد جستجو پیش‌نمی‌رفتم و با فکر حساب شده‌یی فیلم می‌ساختم . . . ولی قصد من این بوده که دنبال ناشناخته‌ها بروم .



مغولها
و
نظرها

فیلم مغولها به خاطر محتوای عمیق و شیوه‌های بدیع سینمائی خود یکی از بهترین آثار هنری ایران درسالهای اخیر است . این فیلمی است نمونه ، ازجهت ، تلفیق دقیق پیشرفته‌ترین تکنیك‌های سینمائی‌که متعلق به جهـان غربست ، با فکر و حس و حال ایرانی فهیم امروزی ، برای آن یك جایزه بزرگ فستیوال را پیش‌بینی می‌کنم .

ش . ناظریان (منتقد فیلم)

«مغولها»ی پرویزکیمیاوی ، فیلم خوبیست . . .

دکتر خوشنام (سردبیر رودکی)

«مغولها»ی پرویزکیمیاوی ، فیلمی‌که دوستش میدارم ، بیش از آنکه یك فیلم باشد متعلق به سینمائی خاص ، سینمائیست متعلق به فیلمی خاص ، این بیشترین ستایشی‌است‌که می‌توان ازاین فیلم جسورانه ایرانی‌کرد.

فیلمی‌که درواقع خود « سینما » ست واز عشقی پاك ، بزرگ ومقدس به سینما حکایت میکند . «مغولها» کاری هنرمندانه و با ارزش‌است ودنباله منطقی‌کوششهای مستند سازانه «کیمیاوی» است .

بهنام ناطقی (منتقد فیلم)

«مغولها» بی‌تردید نه‌تنها بهترین ودرخشان‌ترین فیلم فستیوال امسال به‌شمار می‌آید بلکه با اطمینان می‌توان گفت که برجسته‌ترین فیلم ایرانی است که تاکنون تاریخ سینمای ما به‌خود دیده است . پرویزکیمیاوی ، کارگردان وبازیگر نخست این فیلم در ارائه موضوعی به غایت خاص ، طنزآمیز واندیشمندانه ، بزبان سینمائی تاب‌وکمال‌یافته به چنان‌توفیقی‌دست‌یافته‌است که درشرایط بسیارآشفته وبی‌فرهنگ سینمای ما به معجزه‌ای می‌نماید.

فکر مربوط به‌سفر برای احداث وتوسعه شبکه تلویزیون واستخدام چند ترکمن برای ایفای نقش‌مغول‌ها درحمله به دهات وشهرها به شکلی موازی در ذهن وکار سینمای‌کیمیاوی پیش میرود ، او این تلفیق وترکیب هنرمندانه را چنان هوشمندانه انجام میدهدکه تحسین تماشاگر را بخود جلب می‌کند .

حمله مغولها برای‌کیمیاوی مترادف با هجوم تلویزیون به شهرها و روستاهاست وتاآنجاکه ما ازتاریخ بیاد داریم حمله مغولها ، علاوه برویران ساختن شهرها ونقاط مسکونی ، نوعی ویران‌ساختن بنیان‌های فرهنگی وسنتی را نیز درخود داشته است . تصاویر طنزآمیز کیمیاوی ازورود تلویزیون به دهکده ودیالوگ پرکنایه و رندانه او چنان گیرا و دلنشین است‌که ما نظیرش را درهیچ فیلم ایرانی سراغ نداریم .

تأکید کیمیاوی بر برهوت وصحراهای بی‌آب و علف، پیش وپس‌ازورودتلویزیون به منطقه مسکونی، خود حکایتی ازهوش ونکاوت این‌کارگردان برجسته می‌کند.

زیبائی و شکوه و عظمتی‌که درتصاویرکویر و در گردشهای دورانی وآرام دوربین منعکس شده است خود خبر ازذوقی سرشار واستعدادی‌کم‌نظیردرانتخاب مکان‌ها می‌کند. کیمیاوی درمغولها برهمه اجزاء سازنده فیلمش تسلطی اعجاب‌آور دارد . هنرپیشگان غیرحرفه‌ایش را همانقدر خوب رهبری می‌کندکه حرکات پیچیده وبسیار حساب شده دوربینش را .

این فیلم یکی از بهترین نمونه‌های یك سینمای باصطلاح مؤلف است . سینمائی است‌که‌کارگردانش آنرا با دکوپاژی بسیار دقیق تهیه‌کرده وسپس بطورکامل ونهائی پشت میز مونتاژ آفریده است . ریتم پویای فیلم با ریتم درونمایه موسیقی آن درتعادل و تناسبی استثنائی است .

کیمیاوی برای آن‌که تماشاگرش دائماً آگاه باشد که آنچه برپرده سینما می‌بیند ، درحقیقت تخیلات یك کارگردان است ، هربار در لحظه‌ای حساس ، روال داستانی و روایتی فیلم را قطع می‌کند و اورا بدرون خانه ساده وبی‌آلایش خودش‌که کنار همسرش نشسته ، باز میگرداند . او با این عمل می‌خواهد به تماشاگرش نشان بدهدکه قصد داستان‌پردازی ندارد ومی‌کوشد تا اورا به‌کمك و ارشاد وقایعی بظاهر پراکنده به عمق مسئله‌ای حساس ومهم‌که مطرح می‌کند ، رهنمون شود .

کیمیاوی را بخاطر این اثر زیبا و هوشمندانه‌اش ستایش می‌کنیم .

هوشنگ طاهری (منتقد فیلم)

درباره « مغولها » مشروحاً نوشته‌ام ، اما بطورکلی «مغولها» یکی ازسه یا چهار بهترین‌های سینمای ایران است‌که تابحال ساخته شده است .

امیر طاهری (سردبیر روزنامه‌کیهان)

«مغولها» غافلگیرکننده‌است ، چون‌اولین ساخته‌ی طویل یك فیلمساز است ، چون درطریق سینمای خوب ایرانی ، راهی تازه دارد وازکلامی نو ومتین برخوردار است . قلمبه نیست ، ادا درنمی‌آورد و ادامه منطقی آثار گذشته ، فیلمسازش است .

جمال امید (منتقد فیلم)



جشنواره فیلم و فرهنگ سینمائی

دکتر ابراهیم رشیدپور

جشنواره بین‌المللی فیلم ، برای هرکس میتواند معنی و مفهوم متفاوتی داشته باشد . دانشجویان مدرسه سینمائی و علاقمندان واقعی فیلم و سینما ، از اینکه میتوانند با آثار خوب سینمائی برخوردی واقعی و جدی داشته باشند حق دارند بقول معروف سر از پا نشناسند ، و با استفاده از «تخفیف دانشجوئی» ، آنچه را برای مدت‌کوتاهی روی پرده سینماها جرقه میزنند ببینند . منتقدین ، برای نقد سینمائی که کم‌کم میرود تا بدست فراموشی سپرده بشود محتوای مناسبی خواهند یافت . بعضی‌ها میتوانند بصرف اینکه ، در یك‌فستیوال بین‌المللی شرکت میکنند و از کنار جمع مصاحبه‌های مطبوعاتی نیز میگذرند، خودشان‌را درجریان آخرین تحولات دنیای فیلم و سینما به‌حساب آورند . وبالاخره، کارگردانان ، هنرپیشگان ، و دست اندرکاران سینمای بومی نیز اگرفرصت داشته‌باشند وبدیدار فیلم‌ها بیایند در مواردی احساس خواهندکرد که واقعاً «تفاوت از زمین تاآسمان است» .

اما جشنواره سینمائی میتواند غیر از تمام اینها یك رویداد فرهنگی وآموزشی خاص تلقی بشود . اجرای یك جشنواره بین‌المللی ، میتواند حتی برای یك مدت‌کوتاه یك فضای فرهنگی خلق کند و تنها دراین فضا است که انسان به‌یاد خواهد آورد چه چیز خوب و باشکوهی است داشتن یك فرهنگ سینمائی .

من اولین‌بار که به‌یاد این جنبه ازجشنواره افتادم وهمانموقع تصمیم‌گرفتم تا مقاله‌ای دراین زمینه بنویسم بهنگام نمایش فیلم «تولد» از فرانسه‌بودکه شب‌اول وخارج از مسابقه درقسمت اطلاعات نمایش داده میشد . گروه بسیار زیادی

به سینما آمده بودند و هرچند بسیاری فقط میخواستند فیلم معروف و تجارتی «ماه کاغذی» را که بعد از این فیلم کوتاه نمایش داده میشد، ببینند اما بهرجهت کسانی که درسالن سینما نشسته بودند در یك سکوت ایده‌آل فیلمی را میدیدند که بطور مستند داستان تولد یك طفل از شکم مادر را حکایت میکرد. در طول فیلم، این گریه‌های بی‌تابانه طفل بودکه تصاویر را همراهی میکرد، و دستهای مهربان و آرام دکتر که با نوازشی ملایم، برخطوط ناهموارپوست پائین وبالا میرفت.

در یك قسمت، چندنفر که پشت سر من نشسته بودند مضمونی بقول معروف کوك کردند و بدون تردید اگر فضا یك فضای سینمائی‌عادی بود، این‌مضمون سرائی‌خیلی‌زود به همه آدمهای سالن سرایت میکرد و از تمام ماجرا، یك‌ازدحام کمدی میساخت. اما فضا یك فضای عادی نبود. فضا، یك فضای فرهنگی بود **و جمعیت آن‌را احساس میکرد**. جمعیت، به‌خود حق میداد که تحت تأثیر محیط، خصوصیات تماشاچی با فرهنگ‌را پذیراباشد ونقش موقت خودرا بخوبی ایفا کند.

یکنفر، با صدای بلند از چند نفری که گفتم حوصله‌اشان از صبر پزشك به‌سر آمده‌بود و حتماً طالب «آکسیون» بیشتر و متفاوتی‌بودند خواست که سکوت کنند. صدای، هیس ولطفاً ساکت از چند نفر بلند شد و تماشاچیان سالن با سکوت خود آنچه را از جانب چندنفر اظهار شده بود تأئید کردند. شما نمیتوانید بگوئید آدمهائی که آنشب در سالن سینما، فیلم داستان تولد را میدیدند همان‌آدمهای معمولی‌سینماروی تهران نیستند. شما نمیتوانید بگوئید این چند هزارنفر، فقط برای شرکت در فستیوال به‌سینما آمده بودند وفقط این چند روز فیلم میدیدند. نه‌خیر، به‌جرأت میتوانم بگویم اکثر آنها همان کسانی هستندکه ساعاتی ازاوقات خودرا درهفته با فیلم وسینما میگذرانند، منتهی فیلم دیدن‌آنها درخارج از فستیوال، با چیزهای دیگری، مثل تخمه‌شکستن، حرف‌زدن، سروصدا وشوخی‌کردن توأم است. اما همین‌عده، وقتی پا به‌یك جشنواره میگذارند تحت‌تأثیر محتوی وفرم، نقش کاملاً متفاوتی را برعهده میگیرند. **همه آنها تبدیل‌به تماشاچیانی میشوند که قدرت شناخت عوامل فرهنگ سینمائی از آنها برمیآید.** آنها همه‌چیز را احساس میکنند. لازم نیست‌که شما به آنها تذکر بدهید که برای دیدن فیلم، باید صبور بود، باید سکوت دیگران را محترم شمرد، و برای فهمیدن یك اثر باید یك مقدار کوشش ذهنی به‌خرج داد. آنها خودشان این مطلب را احساس میکنند واین احساس میتواند به تعبیری یك واقعه فرهنگی باشد.

فرهنگ را اگر بصورت تمام اعمال وراه وروش‌هائی‌تعریف‌کنیم که بوسیله افراد یك‌گروه انجام میگیرد وحافظ بقای‌آن‌هااست باید بگوئیم فرهنگ سینمائی‌را نیز تمام آن‌اعمال ورویه‌هائی میسازند که حاکم بر گروه سینماروی مملکت است. منتهی هیچ‌یك از این رویه‌ها بصورتی‌که درسالهای‌اخیر شاهد آن بوده‌ایم به‌بقای فرهنگ کمکی نمیکند و برعکس باعث زوال و نابودی آن است.

مردم، کم کم سینمارفتن‌را فراموش‌میکنند. مقدار فراوانی از این فراموشی را تلویزیون موجب شده است، اما بی‌فرهنگی سینمائی نیز درموارد بسیار، موجب دلزدگی‌است. به‌فیلم‌های روی پرده نمیتوان اعتماد داشت. حتی اگر فیلمی قابل دیدن روی پرده بیاید کسی که از پشتوانه‌فرهنگ سینمائی برخوردارنیست معیاری برای تشخیص آن ندارد. قضاوت او همیشه تحت تأثیر تجارب ناگوار گذشته است. افراد پذیرفته‌اند که فیلم خوب، نمایش داده نمیشود و نباید نمایش داده شود. دنیا اصولاً در فکر ساختن فیلم‌های خوب نیست. فیلم را تا آنجا که امکان دارد تکه‌پاره میکنند. سینما فقط میخواهد بر تعداد سآنس و تماشاچی بیافزاید. کمپانی واردکننده بدنبال ارزان‌ترین متاع است و اصولاً چیزی بنام خواست تماشاچی وفرهنگ سینمائی او درنظر گرفته نمیشود.

هرنوع‌فیلمی درگذشته، آن‌چنان باعبارات جالب ومبالغه‌آمیز تحسین‌شده وبعنوان تنهانمونه یك سینمای خوب به‌حساب آمده است که دیگر به هیچ توصیفی اعتماد نمیتوان کرد. برای هرفیلمی، نقد فرمایشی نوشته شده و هرکس بهرعنوان که دلش خواسته، دیگران را ازدیدن یك فیلم برحذر داشته وبدیدن فیلمی‌دیگرتشویق کرده است. هرکس، تا آنجا که توانسته در از میان بردن معیارها وضوابط کوشا بوده است. پاره‌ای، هرگونه معیار را برای سینما انکار کرده‌اند. عده‌ای معیارهای متناقض داشته‌اند وعده‌ای‌گفته‌اند معیاررا فقط استقبال‌مردم‌ازفیلم تعیین‌میکند. **هرکس به‌نحوی دراین بی‌فرهنگی سهیم بوده است، درعین اینکه هرکس به‌نحوی میتوانسته در ساختن یك فرهنگ خوب‌سینمائی مؤثر ومفید باشد.**

جشنواره سینمائی در بدو امر نمیتواند برای مردم یك مملکت فرهنگ سینمائی بسازد ولی حتی یك جشنواره کوچك با فیلم‌های متوسط (اما برتر از سطح موجود بازار) میتواند فقدان فرهنگ سینمائی را آشکار کند. در جشنواره، به ناگاه همه‌کس دارای این‌فرهنگ سینمائی میشود یا از آن تقلید میکند. غالباً همه میپذیرند که فیلم را باید از ابتدای آن دید و تا آخرین لحظه تماشاچی آن بود. بسیاری، دیالوگ اصلی فیلم را درك نمیکنند اما اعتقاد دارند که تنها در این وضع وحالت میتوانند تمامیت یك فیلم را درك نمایند. ناگهان، همه دقیق میشوند. میخواهند بدانند فیلم را چه‌کسی ساخته است و واقعاً چه میخواهد بگوید. سینما ازصورت محلی برای‌گفتگوهای خانوادگی بیرون میآید وهرکس‌دلش‌میخواهد وقتی از سالن سینما بیرون آمد چند دقیقه‌ای در راهرو، راجع به‌آنچه دیده با دوستانش گفتگو کند. مقایسه، برداشت‌ها با یکدیگر حتمی وضروری است.

بسیاری ادای دارا بودن فرهنگ را درمیآورند اما اصرار به تقلید به‌خودآنها نشان میدهد که یك جای‌کار لنگ است. او آدمی است که دلش میخواهد فرهنگ سینمائی داشته باشد اما محیط عادی این‌اجازه را به‌او نمیدهد. در محیط عادی سینمائی مملکت، اگر چند نفر پشت‌گوش او تمام مفاهیم فیلم را بباد تمسخر بگیرند وبه‌این ترتیب، آزادی انتخاب وقضاوت او را زیرپا گذارند او به‌خود حق اظهارنظر نمیدهد. اگر اعتراض‌کند جمعیت سالن به‌زود رنجی او خواهد خندید. همه پذیرفته‌اند که در یك محیط عادی سینمائی همه‌چیز منیتواند مجاز باشد. همه میتوانند بهرصورت که دلشان میخواهد سینما را بکشند وازمیان ببرند.

شرکت درجشنواره محتاج شرایط بسیاری است که از عهده تماشاچی عادی برنمی‌آید. منظورم پرداخت هزینه تماشا نیست، هرچند این خود محدودیتی میتواند به‌شمار آید. شرکت‌کننده در جشنواره باید انتخاب کند، باید سر وقت خود را به محل نمایش برساند، باید علاقمند و دقیق باشد. باید فقط بداستان ظاهری فیلم رضا ندهد و بتواند با کارگردان و ایده او (ونه آنچه برسر قهرمانان میآید) همدردی کند. باید وقت کافی داشته باشد. وقت اینکه یك مقدار مطالب لازم را که درباره فیلم‌ها به‌او میدهند بخواند. باید وقت وحوصله داشته باشد و پس‌ازدیدن فیلم‌ها، برای ملاقات با کسانی‌که راجع به فیلم‌ها توضیح میدهند به‌جلسات مطبوعاتی برود. **باید اگر سئوالی ندارد از حرف زدن بی‌جهت خودداری کند و اصرار نداشته باشد که حتماً او نیز چیزی بگوید.** باید اگرحرفی به‌خاطرش‌خطورمیکند جرأت مطرح‌کردن آن‌را داشته باشد. **باید بداند که او میتواند سئوال نکند و دیگران حق دارند بپرسند.** باید انصاف داشته باشد. باید تعصب نداشته باشد. **او میتواند فیلمی را دوست نداشته باشد و این حق دیگران است تا اگر از فیلمی خوششان آمد بگویند.** . . . . . . و خیلی از صفات دیگر که فقط با شرکت کردن در جشنواره میتوان فهمید تا چه اندازه ازآن بی‌بهره هستیم.

شبی که فیلم «مزدور» را نمایش‌میدادند هنوز چند دقیقه‌ای از شروع فیلم نگذشته بود

که راهنمای سینما یك مرد تقریباً کوتاه قد و دو خانم ، یکی جوان و دیگری پیر را به ردیفی که من درآنجا نشسته بودم آورد واز من خواست یك صندلی آنطرف‌تر بروم تا برای همه آنها جا باشد . گویا من چند لحظه در اجرای دستورش تردید کردم زیرا با لحن بسیار مؤدبی که معمولاً از راهنمایان سینما بعید به‌نظر میرسد گفت اینها مهمان هستند . ایشان کارگردان فیلم هستند . من فوراً یك صندلی خالی‌کردم وآنها نشستند .

از اینکه کنار دست کارگردان فیلم (که البته بعداً معلوم شد تهیه‌کننده آن‌است) نشسته بودم کمی مزه فستیوال‌را بیشتر احساس‌میکردم ومخصوصاً دلم میخواست عکس‌العمل‌های مردی را که در خلق اثر سینمائی دستی داشته است زیرنظر بگیرم . مرد ، چندبار به‌بازوی یکی‌از خانمها که گویا زنش بود زد وچیزی گفت . وقتی دیالوگ‌ها مردم را میخنداند ، و وقتی در سکوت مطلق سینما توجه تماشاچی را به صحنه‌های زیبای دشت‌هــای بارانی احساس میکردند نجوائی داشتند . اما در یك قسمت از فیلم ، مرد به‌خانم جوان‌تر که راهنمای آنهابود حرفی زد که چون تکرار شد آن‌را فهمیدم . به‌او گفت لطفاً به متصدی پروژکتور بگوئید در این قسمت صدا را یك‌کمی بلندتر کند اما بلافاصله بعداز این قسمت آن‌را به‌حالت اول برگرداند . دخترك بدنبال اجرای دستور رفت و بلند شدن صدا به‌تماشاچیان فرصت داد سخنان آهسته قهرمان زن را در زیر ریزش باران بهتر بشنوند .

این مرد چندبار فیلم را دیده‌بود ؟ چطور میدانست در این قسمت تغییردادن صدا بر تأثیر صحنه خواهد افزود ؟ آیا واقعاً این‌قبیل‌ظرائف و دقائق بر برداشت تماشاچی از فیلم اثر دارد ؟ پس چرا فقط در یك جشنواره سینمائی بایــد رعایت شود ؟ چرا وقتی همین فیلم مزدور یا نظائر آن بر پرده سیمناهــای عادی به‌نمایش درمیآید هیچ‌کس حتی به مسأله‌ای مهمتر از کم وزیاد شدن صدا در یك صحنه کوتاه نیــز توجه ندارد ؟ فرهنگ سینمائی چیست ؟ آیــا برای تعریف فرهنگ سینمائی باید از لغات و عبارات پیچیده ادبی کمك گرفت و مسأله را بصورتی سخت و دشوار بیان‌کرد که تماشاچی عادی با خودش بگوید چون نمی‌فهمم پس بمن ربطی ندارد ؟ مگر نه اینکه فرهنگ سینمائی عبارت از توجه داشتن به‌همین نکات‌کوچك است ؟ چرا درابتدای فیلم فستیوال اعلان میشود از کشیدن سیگار خودداری کنید و همه این دستور بسیار ساده را براحتی رعایت میکنند ؟ چرا تنها در یك جشنواره باید حق دیگران را محترم شمرد ؟

فیلم «مزدور» رو به‌اتمام بود و از مرد کنار دستم خواسته شد خودرا به سالن پائیــن برساند تاپس‌از تمام‌شدن نمایش اورا به‌تماشاچی معرفی‌کنند . اطاعت‌کرد و از جای برخاست . من ، هم‌چنان بفکر فــرهنگ سینمائی بودم . عناوین پایان‌فیلم روی‌پرده ظاهرمیشد وموزیك پایان بگوش‌میرسید اما کسی‌ازجای‌برنمیخواست. پرده‌ها را به‌اعلام تمام‌شدن سآنس کنار نمیزدند و صدای شوم آنهــا کسی را آزار نمیداد . **این‌بار ، مأمور سینما نبود که ختم یك فیلم را اعلام میداشت** . این‌بار ، کارگردان بود که تا آخرین ثانیه تماشاچی را بر صندلی میخکوب کرده بود . **این ، قدرت‌جشنواره بود . این فرهنگ سینمائی بود که بودن یا نبودن آن‌را درطول جشنواره‌ها بخوبی میتوان احساس‌کرد.**





دوصحنه ازفیلم مزدور



جیمز میسون



مرینال سن



یرژی کاواله روویچ



کلود ژژه

از ژوری هشت نفر در مصاحبه حاضرند : فرانك کاپرا ، حاتم بن میلد ، کلود ژژه ، کاواله روویچ ، توره‌نیلسون ، مرینال سن ، پیترو بیانکی ، جیمز میسون.

داوران دومین جشنواره جهانی فیلم

سئوال : هیئت داوران درقضاوت خود درمورد فیلم‌های مسابقه به محتوی بیشتر توجه دارند ، یا به تکنیك ؟

جیمز میسون : فرم ثابت ومشخصی ندارد . تمام مسایل را باید درنظرگرفت وآنوقت نظر داد .

مرینال سن : آنچه اهمیت دارد ذهنیات هیئت داوران است . واین است‌که در نحوه‌ی قضاوت اهمیت دارد . جنبه‌هایی مختلفی ازنظر آنها مطرح است . بـه همین دلیل قابل پیش‌بینی نیست . يك‌کشور ممکن است امکانات تکنیکی نداشته باشد ولی فیلم‌هایش واجد محتوی باشند ویا به عکس .

به همین خاطر ژوری تصور می‌کندکه درگیربازی بزرگی شده است . وهمه این‌ها مربوط می‌شود به ذهن اشخاص . بعنوان هیئت داوران نمی‌توانیم مدعی آن باشیم‌که جواب تمام سئوال‌ها را بدهیم . ما می‌توانیم درمقابل سئوال مطرح شده فقط يك سئوال دیگر مطرح کنیم .

کاواله روویچ : من فستیوال را دوست ندارم . عضو هیئت داوران بودن را هم دوست ندارم . ولی فکر می‌کنم‌که فستیوال به هنرسینماکمك می‌کند پس بنابراین من علاقه‌مند هستم‌که عضو هیئت داوران باشم . بیشتر به این خاطراست‌که این فستیوال يك فستیوال جوان نیز هست وازاین‌لحاظ می‌تواند اثرات‌تازه‌ای‌بوجود بیاورد .

کلود ژژه : سئوال بنظر من روشن نیست . مقصود ازيك فستیوال چیست ؟ مقصود این‌است‌که فیلم‌های‌جالب وقابل ارائه دردنیا به فستیوال بیاید . واین امکان را بوجود بیاورد تا فیلم‌هایی‌که ممکن است نادیده‌گرفته شوند ولی واجد ارزش‌هایی باشند به دنیا شناسانده شوند.

سئوال : چون بیشتر اعضای داوری فیلمسازهستند، وفیلمسازان هنگام دیدن فیلم همیشه وسوسه می‌شوندکه اگر من بودم این را این‌طور می‌ساختم . آیا هیئت داوران می‌توانند خودرا ازاین احساس رهایی دهند ؟

توره نیلسون : يك‌کارگردان نیز يك انسان است وتحت تأثیر اطرافش می‌باشد . دیگر اینکه کارگردان بودن او نباید سبب شودکه قضاوت آن بعنوان يك انسان ناقص شود .

سئوال : جواب‌کافی نیست .

توره نیلسون : ما به اینجا برای مسئولیت دیگری آمده‌ایم . به همین خاطر کارگردان‌بودن ما نباید تأثیری درقضاوت ما بگذارد . زیرا ما اینجا برای‌قضاوت‌آمده‌ایم نه کارگردانی .

مرینال سن : کاملاً موافقم . من نیز تکرار می‌کنم که ما هم مثل تمام آدم‌های دیگر تحت تأثیر اطرافمان هستیم . ولی قضاوت خودمان را می‌کنیم . عواطف ما ، عقاید ما وخیلی چیزهای دیگر در ما با یکدیگر فرق دارد . پس ممکن است هنگام نظردادن درباره‌ی فیلم‌ها ما بحث ، مشاجره یا حتی دعوا بکنیم وبعد به نتیجه‌ای برسیم والبته‌که این برای خود ما نیز آموزنده است .

سئوال : آیا هیئت داوران قضاوت درباره‌ی فیلم را ضروری می‌داند ؟ کـه اساساً جایزه‌ای داده شود ، جایزه‌ای‌گرفته شود . فکر می‌کنید این درکار هنری مؤثر است ؟

کلود ژژه : بنظرمن جواب این سئوال مثبت است . قضاوت‌کردن‌کاملاً با واقعیت مطابقت دارد . ولی باید توجه داشت‌که این قضاوت مطلق نیست . ممکن ست همیشه برقرار نباشد ویا اشتباه باشد . ولی این قضاوت می‌تواند جهت ایجادکند. می‌تواند تحرکی‌بوجود بیاورد که البته این خیلی به نفع سینماست . بعضی فیلم‌ها فرصت نشان‌دادن خودرا نمی‌یابند . درحالیکه فستیوال می‌تواند برای اینگونه فیلم‌ها يك جهت سینمایی بوجود بیاورد . چند سال پیش درفستیوال کان فیلمی نمایش دادندکه جایزه‌گرفت وبعد موفقیت زیادی بدست آورد . ولی‌اگر فستیوال نبود این موفقیت هرگز بوجود نمی‌آمد .

سئوال : اغلب فیلم‌هـای سینماگران جوان و آوان‌گارد فرصت نمی‌یابندکه به فستیوال‌های رسمی راه پیداکنند . آیا فکر نمی‌کنیدکه باید به این فیلم‌ها توجه بیشتری مبذول شود ؟

جیمز میسون : این مسئله طبعاً ارتباطی به ژوری نمی‌تواندداشته‌باشد. بلکه مربوط است به سازمان‌دهندگان فستیوال . من نمی‌دانم‌که آیا فیلم‌های جوان به این فستیوال آمده‌اند یا نه .

توره نیلسون : به عنوان عاشقان سینما ما درکشور خودمان داریم این‌کار را انجام می‌دهیم . وکوشش می‌کنیم‌که فیلم‌های خوب حتماً معرفی شوند . ولی به عنوان یکی ازاعضای هیئت داوری دراینجا تنها قضاوت می‌کنیم وفیلم‌های خوب را برمی‌گزینیم .

سئوال : آیا فکر نمی‌کنید با درنظرگرفتن سن شما که تجربه‌های زیادی داشته‌اید تأثیر زیادی درقضاوتتان درفیلم‌های جوانان داشته باشد ؟

کاپرا : شما يك معیار بما بدهید تا شاید بتوانیم زشما یاد بگیریم‌که چگونه قضاوت‌کنیم . مسئله‌ی جوان بودن یا پیربودن مطرح نیست ، بلکه فیلم مهم‌است . گاهی پیرها کار جوانان را قضاوت می‌کنند وگاهی جوانان کار پیرها را قضاوت می‌کنند . همه با یکدیگر رابطه دارند . آنها با یکدیگر دادوستد دارند و با یکدیگر زندگی می‌کنند . ولی آنچه مهم است اینست‌که در يك فستیوال از ما می‌خواهندکه چیزهایی راکه ازيك نوع



پیترو بیانکی



سرگئی باندارچوك



حاتم بن میلد



لئوپولدو توره نیلسون



فرانك کاپرا

تهران در یک گفتگوی جمعی

نیستند با هم مقایسه‌کنیم این‌کار دشواری است مثل مقایسه‌ی پرتقال ست با سیب. تمام مسایل فنی وهنری، اقتصادی واجتماعی باید با یکدیگر مقایسه شوند. شاید بهتر این باشدکه درفستیوال اصلاً جایزه‌ای داده نشود. فیلم‌ها نمایش‌داده شوند، هرکس اثری‌می‌گیرد وفیلم‌های خوب معرفی می‌شدند.

سئوال: فیلم‌هایی‌که درکشورهای‌جهان سوم ساخته می‌شوند اغلب فاقد یك تکنیك پیشرفته می‌باشند، آیا بهتر نیست دراین‌گونه فستیوال‌ها به ارزش‌های محتوای فیلم بیشترتوجه شود تا تکنیك فیلم.

کاپرا: بنظر من محتوی ازتکنیك جدا نیست وجد کردن این‌دو کار درستی نیست. وعاقلانه بنظر نمی‌رسد. معذلك اگر می‌بینیدکه فیلم‌های جهان سوم را نمی‌توان با فیلم‌های دیگر مقایسه‌کرد، طبق همان مثال‌پرتقال‌وسیب بهتراست فیلم‌های جهان سوم را باجهان سوم مقایسه‌کنید. ولی بنظر من یك کار هنری یك کار هنری است، دیگر نمی‌توان فرقی بین آنها قائل شد.

توره نیلسون: تاریخ فرهنگ وتمدن جواب این سئوال را داده. اینجا درواقع مسئله‌ی حماقت یا هوشمند بودن مطرح است. اگر هیئت داوران احمق باشند جو ب احمقانه خواهندداد واگرهوشمند باشند جواب هوشمندانه واین دیگر هیچ ارتباطی نمی‌تواند به این داشته باشدکه این تکنیك دارد وآن دیگری ندارد.

حاتم بن میلد: طرح مسئله به ین صورت درست نیست‌که بگوئیم درجهان سوم تکنیسین خوب وجود ندارد وتمام‌کارگزاران سینما درشرق همانقدر می‌توانند خوب باشندکه آنهائیکه درغرب هستند ولی مسئله‌ای‌که مطرح است پول وسرمایه‌گذاری می‌باشد. که شرقی‌ها نمی‌توانند سرمایه‌گذاری‌های بزرگ بکنند به همین دلیل کارشان بیشتر جنبه‌های آماتوری دارد. آنها کوشش وتلاش ومدت بیشتری صرف می‌کنند تا یك فیلم بسازند ولی سینما بهرحال باید بیان حال باشد، حتی با وسایل کمتر. اگر جهان سومی‌ها، دکورهای عظیم ندارند، صد هزار اسب ندارند، امکانات وسیع ندارند، نباید گفت‌که سینمای بهتری ندارند.

سئوال: همیشه تصمیمات هیئت ژوری مورد اعتراض عده‌ای است. هیئت داوران ازقبل چه تصمیمی گرفته است‌که نظریاتش مورد اعتراض قرار نگیرد؟

مرینال سن: هیئت‌داوران همچوتصمیمی‌نمی‌تواند بگیرد. وباید آماده باشدکه اورا انتقادکنند.

کاپرا: ما کلاه‌خود خودرا به سر می‌گذاریم و آماده‌ی دفاع می‌شویم.

سئوال: یك سیاست فستیوالی وجود داردکه مثلاً باید به هرکشوری‌که درمسابقه شرکت می‌کند یك جایزه داد، داوران چه‌کاری می‌توانند انجام دهندکه ازاین گونه سیاستها جلوگیری شود؟

کلود ژژه: من ازنظر خودم می‌گویم‌که هیچ پیشنهادی نشده درباره‌ی اینکه سیاستی خاص باید درکار باشد. تردیدی نیست‌که داوران بایدکوشش‌کنندکه ارزش‌های تمام فیلم‌ها را بیرون بکشند. ولی این بدین معنی نیست‌که باید ملاحظه‌ای خاص درمورد جایزه دادن اعمال بشود. مثلاً اینکه جهان سوم تکنیك ندارد، پس باید ارزش نهفته درفیلم‌های آنرا بیرون کشید علیرغم نداشتن تکنیك خوب ارزش‌ها هستند که باید ارزیابی شوند ودرجای خودشان قرار بگیرند. مسلم است که جهان سوم امکانات ارائه‌ی فیلم‌های خودرا همچون غرب ندارد. پس ما نهایت مسئولیت را داریم‌که‌کوشش کنیم این فیلم‌ها بتوانند به دنیا ارائه شوند.

سئوال: منظور من ازسیاست فستیوال این بودکه مثلاً میکلوس یانچو یك روز می‌گفت‌که من در یك فستیوال داور بودم و ك فیلم استاد من برنده‌ی جایزه شد. وآنها به من حمله‌کردندکه چون فیلم مال استاد تو بود به او رأی دادی. من می‌گویم شما برای پرهیز ازاین‌گونه مسایل چکار می‌کنید؟

توره نیلسون: این وحشتناك است. تصور این برای ما غیرممکن‌است. به هیچ ترتیب ما اجازه نمی‌دهیم که عوامل خارجی درقضاوت ما دخالت‌کند.

سئوال: ارزش‌های تجارتی چگونه درقضاوت شما مؤثر است؟

کاپرا: مطرح نیست. شما چه دستور می‌دهید، ما همان‌کار را می‌کنیم.

سئوال: سینمای تجارتی، تبلیغاتی و تجریدی وشخصی به‌کلیت سینما زیان واردکرده و در وضعیت فرهنگی‌کشورهایی‌که فیلم‌ها درآنجا نمایش داده می‌شود تأثیر بدی دارد. آیا ژوری معیارهای مشخصی نداردکه جلوی این‌گونه فیلم‌هاگرفته شود؟

کاپرا: شما برای این حرف دلیلی هم دارید؟ بخصوص منظور شما از سینمای شخصی وتجریدی معین نیست.

ــ مثل فیلم‌های هیچکاك.

(جیمز میسون می‌خندد وکاپرا بی‌توجه دستی به سر خود می‌کشد).

توره نیلسون: محلی برای اینگونه بحث‌ها اینجا نیست. درباره‌ی عقاید شخصی نمی‌توان بحث‌کرد. اینجا بیشتر مسایل عمومی مطرح است. بهرحال من فکرمی‌کنم که دونوع فیلم دردنیا وجود داشته باشد: یکی فیلم‌های خوب ودیگری فیلم‌های بد.

گفتگوئی باعثمان ثمبن سینما گری ازقاره افریقا

از فصلنامه فیلم کوارترلی

مترجم : ابوالحسن علوی طباطبائی



« عثمان ثمبن » سینماگری است ازسنگال – وی سال گذشته دراولین جشنواره جهانی فیلم تهران به ایران آمد ودرجشنواره دوم دوفیلم مهم او یکی « مندابی » (حواله پستی) ودیگری « امیتائی » (خدای رعد) را دیدیم . او مردی است با جثه‌ای باریك ولی قوی‌هیکل وسخنرانی شهیر ویك فرد انقلابی است . او همچنین فیلمسازی پرقدرت وهنر جهان سوم محسوب میشودکه شهرت اوبعنوان معروفترین سینماگرافریقا بخاطراهمیتی که پنج فیلم او توانسته است کسب کند دراکثرکشورهای دارای سینما پیچیده است .

« ثمبن » بعنوان سخنگوی هنری سیاهان افریقا شخصاً بدور جهان مسافرتهائی کرده است . او دراین سفرها بانمایش فیلمهایش وانتشاردادن پیام اصلی‌اش که نشانگر غرور واعتماد بنفس میراث وفرهنگ مردم بومی افریقاست دست بفعالیتهائی زده است . آثار او درچنین موقعیتهائی درامریکا ودرکشورهای اروپائی با استقبال روبرو شده است . تنها اولین فیلم طویل این‌کارگردان بنام «حواله پستی» درخارج ازسنگال هم پخش شده‌است. «عثمان ثمبن» ۴۹ ساله و متولد «زینگوئین‌کور» واقع درناحیه روستائی‌نشین جنوبی سنگال میباشد ، نقطه‌ای‌که حوادث فیلم «امیتائی» درآن اتفاق افتاده است . او برخلاف سایرفیلمسازان‌ونویسندگان‌افریقائی‌تحصیل کرده اروپا فقط سه سال پس‌از دوره مقدماتی به تحصیلات حرفه‌ای پرداخته است . زندگی‌او شباهت زیادی به‌داستان سربازگیری فرانسویان ازبومیان ناراضی افریقا درفیلم «امیتائی» دارد . چون درجنگ جهانی دوم بعنوان سرباز درارتش فرانسه جنگید . پس ازآن مدتی درکشور فرانسه اقامت داشت ودراینمدت به‌کارهائی دربارانداز «مارسی» اشتغال داشت ودرعین حال درامرنویسندگی می‌کوشید .

او پنج رمان ویك مجموعه داستانهای‌کوتاه تألیف کرده است‌که همگی بچاپ رسیده‌اند . اهمیت نوشته‌هایش بآن حد است کـه میتوان اورا در ردیف بزرگترین نویسندگان‌افریقا قرارداد . رمان مشهور اوبنام «چند تکه چوب‌خدا» Les Bouts de Bois de Dieu کتابی‌است نیمه مستندکه تاریخچه اعتصاب کارگران راه‌آهن داکار–نیجریه را دراکتبرسال ۱۹۴۷ بیان میکند ومعرف لحظات حساس کوشش‌های استقلال‌جویانه ملت سنگال است . آخرین رمان او Le Mandat که درسال۱۹۶۶ نوشته شده پایه واساس فیلم «حواله پستی» یا «مندابی» را سبب شد . «ثمبن» پیش ازآنکه دست به‌کار فیلمسازی زند مدت‌کوتاهی دراوایل سالهای ۶۰ درکشور اتحادجماهیر شوروی دست به مطالعه وتحقیق زد بی‌آنکه این تحقیق بعدها تأثیری برکار او بگذارد .

فیلم «حواله پستی» را «دزد دوچرخه» افریقا مینامند زیرا دارای همان تأثیر وبرداشت جهانی است داستان آن زندگی مرد ساده وبیسوادی را دریك شهر بیان میکند . (بازیگر آن همچون بازیگر فیلم دسیکا بازیگری غیرحرفه‌ایست) مردی که در روبروشدن بـا بوروکراسی شهری امید زندگیش را ازدست میدهد واز نسلی جوانتر بخاطر اجتماعی‌که باازدست دادن ارزشهای انسانی منحط وفاسد شده ، فریب خورده وناامید میشود . «امیتائی» آخرین اثر «ثمبن» برداشتی ازآگاهی مطلق اجتماعی فیلم «حواله پستی» درحمله‌ای مستقیم وتاریخی به عملیات مستعمراتی فرانسه درمناطق روستائی افریقا میباشد. «امیتائی» همچنین‌دراستفاده ازمحلهای‌روستائی، برداشت سوررئالیستی ازمراسم قبیله‌ای ، درتصاویری‌که ازستمگران فاشیستی به نمایش می‌گذارد وبالاخره در بهره‌برداری قهرمانانه‌گروهیش شباهت زیادی را به فیلم Antonio das Mortes اثر «روشا» که فیلمی‌دیگر ازکشور آرژانتین ، کشوری نواستعماراست نشان میدهد.

«ثمبن» دراواخر پائیز سال ۱۹۷۲ مسافرتی‌به‌کشور ایالات متحده بمنظورکسب سرمایه برای فیلم آینده‌اش نمود . او درشهر «مدیسون» ایالت «ویسکونتین» بمدت یکروزتوقف‌کرد وفیلم «امیتائی» را نشان‌داد ودراجتماع دانشجویان دانشگاه سخنرانی نمود . «ثمبن» که ظاهراً ازسفرش خسته شده بود با بی‌صبری به سئوالات مختلف دانشجویان‌پاسخ داد . کار پرزحمتی‌که بخاطرطرزصحبت کردن سکته‌ای او بزبان انگلیسی ایجاد شده بود کار را مشکلتر میساخت .

دراینجا گفتگوئی از او داریم‌که توسط «جی . ام . پری» و «پاتریك مك‌گیلیگان» درهنگام اقامتش در «مدیسون» با وی بعمل آمده است .

*** اساساً شما یك رمان‌نویس بسیار موفق محسوب میشدید ، چرا کار فیلمسازی را به نویسندگی ترجیح دادید ؟**

ـــ من‌اخیراً نوشتن رمان‌دیگری‌را بپایان رسانده‌ام ولی فکرمیکنم این‌کار نسبت به‌فیلمسازی از اهمیت محدودی برخوردار است . چون‌که هشتاد درصد مردم افریقا بیسواد هستند وفقط بیست درصد جمعیت افریقا احتمالاً میتوانندکتاب مرا بخوانند . درحالیکه فیلمهای من بیش از احزاب سیاسی و ادیان مسیحی و مسلمان مرید دارد . من میتوانم هرشب سالن سینمائی را پرکنم ، مردم چه موافق عقیده من باشند یا نه بآنجا خواهند آمد. ببینید ، درآفریقا بخصوص‌کشور سنگال حتی یك شخص نابینا به سینما میرود و با پرداخت پول یك بلیط اضافی جوانی را وامیداردکه‌کنارش بنشیند وموضوع فیلم را برایش شرح دهد . وبدین ترتیب او احساس خواهدکرد که چه اتفاقی برپرده میافتد .

من شخصاً ترجیح میدهم‌که مطالعه‌کنم زیرا مطالعه

برای من جنبه فراگیری بیشتری دارد . اما فکرمیکنم سینما ازنظرفرهنگی واجداهمیت‌بیشتری‌باشدوموجودیتش برای ماکه درقاره افریقا هستیم احتیاجی مطلق است . یك چیز است که‌کسی نمیتواند ازتوده آفریقا بگیرد وآن دیدن چیزی است .

*** اما آیا امکان دیدن فیلمهای مربوط به بومیان سیاه آفریقائی درخود قاره آفریقا نیز وجود دارد ؟**

ـ درافریقای غربی پخش وتوزیع فیلم اززمان استعمار بدست دوکمپانی فرانسوی اداره میشود ، بخاطر فعالیت پرثمر فیلمسازان بومی مانندگروه فیلمسازان ما درسنگال این شرکتها مجبور شده‌اندکه فیلمهای ما را پخش نمایند هرچند اینکار را به‌کندی هرچه تمامتر انجام میدهند . ازبیست فیلمی‌که ما درسنگال ساخته‌ایم فقط ۵ تای آنها پخش شده‌اند درحالیکه ما دائماً درتلاش هستیم تعداد را افزایش دهیم واین جدالی است مداوم زیرا ما فکر نمیکنیم که بتوانیم مسائل سینما را مستقل ازسایر مسائل اجتماع افریقا حل‌کنیم . استعمار نو ازنظر فرهنگی به سینما نیزکشانده شده است وبهمین دلیل است که سینمای افریقا ازشهرهائی چون پاریس ، لیسبون ، لندن ، رم وحتی‌کشور امریکاکنترل میشود وباز بهمین علت‌است‌که ما تقریباً ومنحصراً بدترین فیلمهای‌فرانسوی، امریکائی وایتالیائی را دراینجا می‌بینیم . سینما ازآغاز کارش تلاش کرده‌که فرهنگ بومی افریقا وافسانه‌های قهرمانان ما را نابودکند. فیلمهای زیادی درافـریقا ساخته‌اند والبته داستانهایشان دراطراف مهاجمین‌اروپائی وامریکائی است ونه بیشتر ودراین فیلمها افریقا را غالباً با دکور نمایش میدهند . وطی این آثار در ازاء اینکه چیزی‌ازگذشتگان خود بیاموزیم تنها چیزی‌که میشناسیم تارزان است ، معهذا زمانی‌که به‌گذشته خود دقیق‌تر مینگریم می‌بینیم‌که عده زیادی درمیان ما بوده‌اندکه اغفال نشده وافریقا را با برداشت خاص سینمائی درك کرده‌اند ، سینما درروش راه رفتن وبطورکلی درزندگی هرفرد ما تأثیر زیادی‌گذارده ، حتی سینما الهام‌بخش گانگسترهای افریقائی است . جامعه افریقا درحالتی از انحطاط بسرمی‌بردکه درهنر تقلیدی ما نیز منعکس است. اما خوشبختانه هنر اصیل افریقائی‌که حتی برای بسیاری ازمردم افریقا ناشناس مانده است به پیش میرود . اگر بورژوازی سیاه ازمدلهای اروپائی وامریکائـی تقلید نمایند . هنر واقعی را باید درروستاها ومجامع روستائی درمیان مراسم ومذاهب آنها یافت . بخاطر اعتقاد به این هنرهای محلی است‌که میتوان هنر اصیل را از انهدام داخلی نجات بخشید .

*** شرایط خاص‌فیلمسازی درکشور سنگال چیست ؟**

ـ ما درکشوری فیلم میسازیم‌که فقط یك حزب سیاسی بنام «سنقور» دارد. اگر شما عضو حزب نباشید شما را علیه حزب میدانند . باین ترتیب با مشکلاتی فراوان مواجه هستیم واین مشکلات تا زمانیکه اوضاع بدست حزب «سنقور» کنترل شود ادامه دارد . مثلاً دولت این حزب اخیراً با پخش فیلمی ازیك‌کارگردان جوان مخالفت‌کرده وآنرا وتوکرد . این فیلم سرگذشت یك امریکائی سیاه پوست بودکه سنگال راکشف میکرد . فیلم به سبك «سینما حقیقت» ساخته شده بود ولی بطور ناگهانی با تغییرمسیر ، نمایشگر مسائل اجتماعی جامعه ما میشود . زمانیکه دولت این تغییرموضوع را درفیلم مشاهده‌کرد آنرا وتوکرد . ما تقریباً بیست سینماگر در سنگال داریم وسال‌گذشته تنها ٤ فیلم طویل ساختیم‌که دارای ارزشهای نامساوی بودند ولی ما آنها را با وسائل محدودمان ساخته بودیم . سرمایه‌گذاری درتهیه فیلم حادترین مشکل ما است . ما به همه نقاط دنیا مسافرت کرده ، سخنرانی میکنیم ، وسائل وضبط صوتهای خودرا همراه داریم ، فیلمهایمان را نشان میدهیم وسعی میکنیم که بازاری برای پخش فیلمهایمان بیابیم . ووقتی مقدار کمی پول ازاینراه بدست آمد وبدهی‌هایمان پرداخت شد بدین ترتیب امکان تهیه فیلم جدیدی بوجود می‌آید . مأخذ درآمد ما تفاوت‌دارد . میتوان‌گروه‌کوچکی‌ازمردم را یافت‌که بخاطرفیلمسازی بما وام میدهند وبالفرض شاید بتوان ازدوستی‌که دربانك اعتبار دارد استفاده‌کرد ولی اکثریت ما هردوسال فقط یك فیلم میسازیم .

شاید اگر بدانید هزینه تدوین وامور فنی فیلم «امیتائی» را اعتبارات آزمایشگاهی بانجام رساند . اما میدانیدکه لابراتوارهای سینمائی‌که ما را میشناسند در کشور فرانسه هستند وما باید برای‌کارهای مونتاژ وامور فنی دیگر بآنجا برویم‌که خیلی‌گران تمام میشود . ما ضد کشور فرانسه نیستیم ولی ترجیح میدهیم‌که این‌کارها را درکشورخودمان‌انجام دهیم . فیلم«امیتائی»را باعتبار پولی‌که ازیك‌کلیسای امریکائی برای ساختن فیلمی بنام Tauw دریافت‌کرده بودم ، ساختم . ما ازدریافت هیچ پولی حتی اگر ازجانب یك‌کلیسا باشد امتناع نمی‌کنیم .

فیلمهای ما بخاطر سینماهای شهر ۳۵ میلیمتری ساخته شده وبعد بصورت ۱۶ میلیمتری برای مناطق روستائی تهیه میشوند . درشهرها یافتن پروژکتور ۱۶ میلیمتری مشکل است واین ازمسائلی است‌که عمداً توسط دست‌اندرکاران پخش فیلم ایجاد شده است . مـا درآغاز فیلمهایمان‌را بصورت‌۱۶ میلیمتری میساختیم‌که باصرفه‌تر بود اما مسئولین پخش فیلم بخاطر ۱۶ میلیمتری‌بودن فیلم آنرا درشهرها نشان نمیدادند بنابراین ما بالاجبار خودمان را با آنها تطبیق دادیم . ابتدا این امکان را داشتیم‌که خودمان شرکت پخش فیلمی ایجادکنیم ولی

صحنه‌ای ازفیلم « امیتائی »



این طرح هرگز ازتئوری به عمل درنیامد ولی بنظر ما این تنها راه حل نیست. چرا نبایست بازار فیلم مشابهی داشته باشیم؟ چرا باید مقداری پول صرف تهیه فیلم کنیم وبعد ورشکست شویم؟ آنچه درحال حاضر وجود دارد باید ملی شود.

*** آیا فیلمهای شما درسراسر افریقا پخش میشود؟**

ـ تنها فیلمی‌که من ساخته‌ام ودرسراسر افریقا نشان داده‌اند «حواله پستی» است البته سایرکشورهای افریقائی عقیده داشتندکه هرچه درفیلم رخ داده فقط ممکن است درسنگال اتفاق افتد. ومن میگویم‌که این درست نیست. نمایش فیلم «امیتائی» هم درهمه‌کشورهای افریقا بجز سنگال ممنوع اعلام شد ودرسنگال هم پس از یکسال اعتراض به نمایش درآمد. ما سعی‌کردیم فیلم «امیتائی» را در Guadeloupe نمایش دهیم ولی سفیر فرانسه دخالت‌کرد. این فیلم فقط یکشب درولتای بالا نمایش داده شد ودیگر هرگز بنمایش درنیامد. وقتی که دولت ودانشجویان «ساحل عاج» ازمن دعوت‌کردند تا بآنجا بروم وفیلم «امیتائی» را نشان دهم، شب قبلش گروهی متشکل ازهشت افریقائی و ۲ فرانسوی‌که هیئت نظارت فیلم بودند آنرا دیدند. هشت نفر افریقائی موافق نمایش فیلم بودند ولی ۲ نفر فرانسوی مخالف وبهمین جهت هم نزد سفیر فرانسه رفتند و او نیز بملاقات رئیس دولت «ساحل عاج» رفت. بعد بمن‌گفتندکه درحال‌حاضر «موقعیت مناسبی» برای نمایش این فیلم وجود ندارد. آنها همگی بسیار مؤدب بودند بهمین جهت هم من دیگر حرفی نزدم فیلمم را برداشته و رفتم!

*** آیا فیلم «امیتائی» را درفرانسه نمایش‌داده‌اید؟**

ـ هروقت‌که خواستم «امیتائی» را درآنجا نمایش دهم مصادف با سالروز درگذشت «دوگل» بود!

*** بازیگران فیلم «حواله پستی» چه‌کسانی بودند؟**

ـ آنها حرفه‌ای نبودند. پیرمردی راکه نقش اول را داشت، درنقطه‌ای نزدیك فرودگاه یافتیم. او قبلاً هرگز بازی نکرده بود. من عده‌ای همکار ودوست داشتم و با کمك یکدیگر برای جستجوی بازیگر درشهر وروستا تلاش‌کردیم. پول زیادی خرج نشد ولی بهرحال دستمزد بازیگران پرداخت شد وبنابراین انتخاب بسیار مشکل بود. دراین‌موارد نفوذ والدین‌ودوستان‌وحتی‌معشوقه‌های آنها برای من‌کمکی محسوب میشد وما مجبور بودیم‌که برعلیه همه این مشکلات بجنگیم. ممکن است شما بخندید ولی مطمئن باشیدکه‌کار خیلی مشکلی بود.

روزی پلیس بمن‌تلفن‌زد وبزودی شخصی‌که نماینده آنها بود نزد من آمد. من‌کمی دلواپس ونگران شدم ولی او فقط نزد من آمده بودکه بگوید دوستی داردکه میخواهد معشوقه‌اش درفیلم بازی‌کند، ومن مجبور بودم که قبول‌کنم درغیراینصورت برایم گران‌تمام میشد وتسلیم وتن‌دردادن به این‌کارها بودکه فیلمسازی را مشکل می‌ساخت.

*** چگونه فیلم «حواله پستی» را تمرین‌کردید؟**

ـ ما مدت یکماه دراطاقی‌که شباهت زیادی به یك تالار سخنرانی داشت تمرین‌کردیم. واین فیلم اولین اثری بودکه درآن زبان سنگالی بطورکامل بکارگرفته شده بود ومن ازبازیگران فیلم خواستم‌که زبان را درست صحبت‌کنند. متن ونوشته‌ای نداشتیم لذا بازیگران میبایستی ازآنچه باید بگویند آگاه باشند وآنرا درموقع مناسب بگویند. کار سینما وفیلمسازی بسیار دلبخواهی و ارادی است معهذا زمان محدود است ودرطی مدت فیلمبرداری بازیگران باید آنچه راکه موردنیاز است بیان‌کنند. مردم اغلب به‌کندی‌کار فیلمسازان سنگالی معترضندولی تماشاگران آثار ما بایستی آگاه باشندکه سینما جهت ما صرفاً تصویر نیست بلکه بیان مسائل ومشکلاتمان نیز مطرحست.

*** نقش موسیقی‌درفیلم «حواله‌پستی» چگونه‌است؟**

ـ برخلاف تصور اکثریت مردم درسراسر دنیاکه موسیقی افریقائی را صرفاً یکنوع موسیقی رقص تلقی میکنند باید دانست‌که پیش ازاین موسیقی درقاره افریقا گاهی برای بیان مقاصد مهم سیاسی هم بکارگرفته شده است. دردوران استعمار پخش اخبار میان مردم بوسیله نوای موسیقی درمراکز اجتماعی انجام میشد که آنرا میتوان به چشمه یا چاه‌آب درشهرهاتشبیه‌کرد. جلوگیری این موسیقی ملی مانند ماری‌که دم خودرا نیش بزند درهمه جا گسترش یافته وباعث نابودی آن شد. من موزیك فیلم «حواله پستی» را خودم تصنیف‌کردم وسعی کردم‌که حداکثر اهمیت را بآن بدهم. پس ازاینکه فیلم در «داکار» بروی پرده آمد ترانه آن مدتها بعنوان تصنیف روز بوسیله مردم‌کوچه وبازار خوانده میشد. ولی این ترانه ازطرف رادیوکه دولتی وبسیارتحت‌کنترل است، ممنوع اعلام شد.

بنابراین همه چیزتغییرکرد وآنچه بآن نیاز داشتیم ترانه جدیدی بودکه بجای آهنگ قبلی درفیلم‌گنجانده شود. عامل دیگر اینست‌که برای ماکه درسنگال فیلم میسازیم مشکل یافتن موسیقی مناسب فیلم همواره وجود دارد وفکرمیکنم اینجاست‌که سینمای افریقا همواره با مشکلاتی دست بگریبان است. ما مجبوریم موسیقی مختلط آفرو ـ آمریکن (افریقائی ـ امریکائی) وکوبائی را تحمل‌کنیم. منظور من بدی آن نیست بلکه ترجیح میدهم‌که قادر باشیم موسیقی اصیل افریقائی را منتشر کنیم.

*** آنچه میخواهم بدانم اینست‌که آیا شما معتقدید که این وظیفه هنرمند است‌که پا را فراتر ازنمایش یك فیلم‌کلی بصورت نمایشگر فساد جامعه بگذارد ونماهائی نیز ازآینده وازآنچه امکان انجام آن تصورش میرود بدست دهد؟**

ـ نقش هنرمند بنظر من فقط این نیست‌که بگوید چه‌چیز بد است بلکه باید قادر باشدکه آنرا محکوم کرده ونشان دهد. او باید طپش‌قلب اجتماع را حس‌کرده وبتواند تصویری راکه ازاجتماع می‌بیند بیافریند. او میتواند جامعه را تغییردهد، میتواند آنرا مبالغه‌آمیز بخواند وحتی پا ازمحدوده خود فراتر نهد ولی متأسفانه نیروی تصمیم‌گیرنده هنرمند را فراری میدهد. من درجامعه‌ای سرمایه‌داری زندگی میکنم ونمیتوانم ازمردم کشورم فراتر روم. آنهائیکه مثل من طالب تغییرات هستند اقلیت را تشکیل‌میدهند وماآن‌نظر «دون‌کیشوتی» را درمورد تحولات ودگرگونی اجتماعی نداریم. آنچه است همین است. اجتماع قبل از پایان یك آفرینش معمولاً ازآن پیش افتاده است. آنچه یك هنرمند میتواند انجام دهد اینست‌که مردم را متوجه عقیده‌ای نموده ودراندیشه آنان هدف مشترکی را ایجاد نماید واین خودکمکی است دررسیدن به هدف نهائی. مردم بخاطر یك عقیده‌کشته شده ومرده‌اند. اگر من نظر انتقادی شما را درك‌کنم خوشحالم. شخصاً عقیده ندارم که مردم با دیدن فیلم «حواله پستی» دست به‌شورش بزنند ولی مردم‌کشور من پس‌ازدیدن فیلم ازآن خوششان آمد ومدتها درباره آن صحبت‌کردند. هرچند دولت اینکار را نکرد. آنها میخواستند آن قسمت ازفیلم راکه میگوید «در سنگال درستکاری نوعی جنایت محسوب میشود» سانسور نمایند. مردم درباره پست وبازار درباره فیلم «حواله پستی» با یکدیگر بحث داشتند وباین نتیجه میرسیدندکه آنها مانند قهرمان فیلم پولشان را به هدر نخواهند داد. عده‌ای این حرفها راگزارش کردند وسعی داشتندکه جمعی را قربانی‌کنندکه البته اینکار باعث دستگیری عده‌ای شد. ولی با جعلی‌درآمدن گزارشات خود دولت چنین‌گفت‌که فساد درشاخص نبوده بلکه مربوط به دستگاه حاکمه است واضافه میکردندکه میخواهند اوضاع جامعه را تغییردهند. من محدودیتهای جامعه‌ام را میدانم ولی حتی با ایجاد عقیده وفکردرآنها دراین آگاهی‌شان شریك هستم.

*** آیا در سینما حقیقت «ژان روش» سینماگر فرانسوی ارتباطات والهامات شبیه کار خود یافتید؟**

ـ منظورتان اینست‌که او الهام‌بخش من باشد؟ نه او روشهای خودرا چند سال قبل درمورد مسائل جامعه فرانسوی بکارگرفت ولی بیشترازآن جلونرفت وانقلابی درسینمای فرانسه ایجاد نکرد. فکرمیکنم‌که موج نوی ساخته «گدار» و «تروفو» سهمی‌بیشتر درپیشبرد سینمای فرانسه داشته‌اند. ولی سینمای‌حقیقت به سبکی‌که «روش» از آن بهره‌برداری کرد واقعاً سینمای حقیقت نبود ونمیتوان آنرا ازابتکارات او دانست. روشهای این نوع سینما را باید درفیلمهای سوسیالیستی «دژیگا ورتوف» سینماگر شوروی یافت.

*** ممکن است ازتجاربی‌که بعنوان یك دانشجوی فیلمسازی درمدت اقامتتان درکشور اتحادجماهیرشوروی داشتید صحبت‌کنید؟**

ـ من ازتجارب روسی خود درامریکا صحبت نمیکنم همچنانکه ازتجارب امریکائی‌ام درکشور شوروی حرفی بمیان نمیآورم. هرکشوری روش تربیتی خاص خود دارد وسعی دارد هرآنچه نشان میدهد دائمی باشد.

*** چرا شما فیلم «امیتائی» (خدای رعد) را بعنوان فیلمی سیاسی‌که بخصوص مربوط به روستائیان میشود، ساختید؟**

ـ درکشورهای افریقائی اززارعین و روستائیان بیش ازکارگران سوء استفاده میشود. آنها می‌بینندکه وضع‌کارگران خوب بوده وماهیانه مقرری اندك خودرا دریافت میکنند بنابراین عنصر نارضایتی درمیان دهقانان بیش ازکارگران بچشم میخورد. این حقیقت درجامعه دهقانان ایجاد انقلاب نمیکند بلکه جنبشی انقلابی راکه نتایج مثبت بهمراه دارد موجب میشود. دهقانان بیشماری هستندکه درمقیاسی‌کوچك ودرمحیطی اقتصادی محدود زندگی میکنند. آنها بمقدارکافی محصول برای استفاده

خود تهیه‌کرده وروابط تجاری با دولت ندارند . اما دهقانان دیگری هستندکه دست‌اندرکار فعالیتهای‌تجارتی هستند . آنها تحولات اقتصادی زمان را درك‌کرده‌اند . سال‌گذشته شایعه نارضایتی‌هائی میان دهقانان‌وجودداشت. حزب «سنقور» برای ازمیان بردن این نارضایتی‌ها سه بیلیون فرانك میان دهقانان توزیع‌کرد . می‌بینیدکه میتوان درمیان دهقانان امیدهائی یافت ولی نمیتوان جنبش انقلابی خودرا دراطراف آنان پایه‌ریزی نمائیم ولی ما ناامید نمیشویم ، نیروی دهقانان نیروئی است‌که باید بآن متکی باشیم .

٭ زمینه تاریخی فیلم « امیتائی » چیست ؟

ــ من‌خودم متولد منطقه‌ای روستائی‌هستم وحوادث واقعی مردم قبیله « دیولا » الهام‌بخش من شد تا تصویری ازارتباط فرانسویان با مردم زادگاهم وجائیکه سالهای اولیه زندگیم راگذرانده‌ام بدست دهم . درجنگ جهانی دوم همسالان من یعنی جوانان ۱۸ ساله را مجبورکردند که بخدمت اجباری بروند و وارد ارتش فرانسه شوند . ما بدون آنکه دلیلش را بدانیم بخاطر آزادی اروپا اجیر شدیم . سپس وقتی بوطن برگشتیم استعمارگران چه درسنگال ، ساحل عاج ، الجزائر یا ماداگاسکار دست بکشتن ما زدند .

جوانانی‌که ازجنگهای فرانسه درویتنام بسال ۱۹٤۶ به وطن بـرگشتند با فرانسویان جنگیدند . ما مانند سربازان سیاه‌پوست هموطن‌ازافریقای‌فرانسه زبان نبودیم که بجای تظاهرات برعلیه استعمار درآن شرکت‌کردند. واینك ده سال پس ازاستقلال این همان سربازان سابق هستندکه باعث‌کودتا شده‌اند .

٭ آیا زنان ، قهرمانان واقعی « امیتائی » هستند چنانچه دررمان انقلابی «چند تکه چوب خدا» چنین‌بود؟

ــ چنانچه درفیلم « امیتائی » می‌بینیم وقتـی فرانسویان برنج ما را میخواستند زنان امتناع‌کردند ولی مردان این دستور را پذیرفتند . زنان نقش مهمی درتاریخ ما دارند . حتی‌وقتی عده‌ای‌ازمردان دردوران استعماری منحرف شدند ، آنها محافظ آداب ورسوم وفرهنگ ما بوده‌اند . آن مقدارکمی راکه ما ازتاریخ خود میدانیم به زنان خود یعنی مادربزرگهایمان مدیونیم . زنـان افریقائی آزادتر اززنان هرنقطه دیگرجهان هستند . در بعضی ازکشورهای افریقائی زنان‌کنترل اقتصاد بازار را دردست دارند . دربعضی دهکده‌ها بیشتر قدرت بدست زنان است ومردان افریقائی چه بخواهند وچه نخواهند بدون جلب رضایت زنهاکاری نمیتوانند بکنند حال چه ازدواج ، چه طلاق وچه غسل تعمید باشد فرق نمی‌کند .

٭ اوضاع وجوانب درکار فیلمسازی « امیتائی » چه بود ؟

ــ « دایولا » ها گروهی دراقلیت هستند با زبان محلی‌که رو به فراموشی ونابودی است . مدت دوسال من این زبان را یادگرفته وتمرین‌کردم . سپس برای تماس با رئیس جنگل مقدس براه افتادم برای اینکه بتوانم اورا دیده و با او صحبت‌کنم لازم بودکه هدیه‌ای بعنوان پیشکش برایش ببرم . چون مشروب الکلی میخواست برایش بردم ولی درطول راه تمام آنرا خودم نوشیدم وقتی بآنجا رسیدم گرسنه بودم ولی او بدون هیچگونه تعارفی غذایش را خورد واینکار مرا ناراحت نمود . او بعداً گفت « توکه خوب میدانستی برای اینکه با حاکمی صحبت‌کنی باید چیزی برایش ببری وچون تو هدیه‌ای برایم نیاوردی منهم بتو تعارف نکردم . » کسانی‌که در فیلم می‌بینید بازیگر نبوده بلکه روستائی هستند . برای بیان داستانم وقت محدودی داشتم بنابراین نمیتوانستم بآنها اجازه دهم‌که هرکاری میخواهند انجام دهند . تمرین ما ۱۵ دقیقه قبل ازشروع فیلمبرداری انجام میشد ولی همه حرکات وجنبش‌ها آزاد بود . من برای جوانانی که نقش سرباز را داشتند کلاههای قرمز آورده بودم‌که برسربگذارند. آنها ابتدا ازانجام اینکار امتناع ورزیدند چون چنان‌کلاههائی شایسته رئیس قبیله بود . رئیس این قبایل رئیس بدنیا نمیآید بلکه پس‌ازطی دوره‌ای‌آموزشی وتربیتی به‌این سمت برگزیده میشود . هیچ شخص‌منتخبی امتیازی به دیگری ندارد . همواره لحظاتی درزندگی « دیولاها » وجود داشته‌است‌که رئیس‌انتخاب میکرده‌اند و او شبانه ازقبیله‌گریخته است . این واقعیت دارد .

٭ آیا شما ازتغییر وبیرون‌آوردن قهرمان‌انتخابی خود ازوضعیت فردی درفیلم «حواله پستی» به وضعیتی دسته‌جمعی درفیلم « امیتائی » آگاهید ؟

ــ من‌کار بیرون‌کشیدن وتوسعه دادن را انجام نمیدهم . این موضوع است‌که چنین حکم میکند . این داستان چنین بنا شده‌که داستانی دسته‌جمعی باشد من میخواستم‌که عمل یك‌گروه بت پرست منظم راکه درآن هرکس فقط خودش را بعنوان جزئی ازکل می‌بیند نشان دهم .

٭ آیا مردم قبیله « دیولا » این فیلم را دیده‌اند ؟

ــ قبل ازنمایش فیلم برای دولت سنگال بدهکده مراجعه‌کردم‌که فیلم را نشان دهم . سه روز آنجا بودم ، همه روستائیان ازهمه مناطق اطراف‌گرد آمدند وچون سینمائی نداشتند عکس‌العمل آنها مانندکودکانی بودکه خودشان را درآئینه برای اولین‌بار می‌بینند . پس از اولین دور نمایش فیلم مردان پیر دهکده بدرون جنگل مقدس رفتند تا درباره فیلم مذاکره‌کنند . وقتی خواستم آنها آنها را ترك‌کنم همگی‌گفتند : «تا فردا صبرکن» . شب بعد آنها برگشتند سپس‌به‌جنگل باران مراجعت کردند . شب سوم مجلس گفتگوئی برپا بود . پیران‌دهکده ازاینکه میشنیدند زبانی‌که بآن سخن میگویند چقدر زیباست خوشحال بودند ولی نمایش الهه هایشان آنها را شاد نکرد . هرچند این نیروها ظاهراً وقتی فرانسویها بآنجا آمدند خودرا نشان ندادند ولی همواره مورد احترام بوده وبه پیرمردان یاری میکردند که قدرت خودرا حفظ‌کنند . جوانان پیران را متهم به ترس وجبن میکنندکه چرا تا پایان جنگ ایستادگی نکردند . زنان نیز این ادعا را تصدیق میکنند ولی به نقشی‌که خودشان داشتند افتخار میکردند .

٭ عکس‌العمل درشهرها چه بود ؟

ــ عده‌ای از من پرسیده‌اند چرا من خواسته‌ام فیلمی درمورد «دیولاها» بسازم . باید دانست‌که اکثریت خدمتکاران سنگال از « دیولاها » هستند .واین عقیده برتری‌راکه بآنهاتحمیل‌میشود نشان‌میدهد. (بورژواهای افریقائی دو یا سه خدمتکار دارند ، خیلی‌گران نیست). برای دیدن فیلم « امیتائی » این خدمتکاران‌کودکان را رهاکردند . آنهائی‌که همسایه بودند یکدیگر را برای دیدن‌فیلم دعوت‌کردند. بالاخره اکثریت مردم Ouloof به دیدن فیلم رفتند وتشخیص دادندکه تاریخ سنگال ومقاومت مردم‌آن تاریخ اکثریت مردم Ouloof نیست. «دیولاها» قسمتی ازسنگال هستند وسایر قبایل بت‌پرست نیز چنین است . ووقتی‌که دولت سنگال بالاخره تصویب کردکه آنها تصمیم دارند Ouloof را تحت تعلیم قرار دهند، آنها عجله داشتندکه قسمت «دیولا» را اضافه‌کنند. نمیدانم‌که این بخاطر فیلم بود یا نه ولی آنچه اتفاق افتاد همین بود .

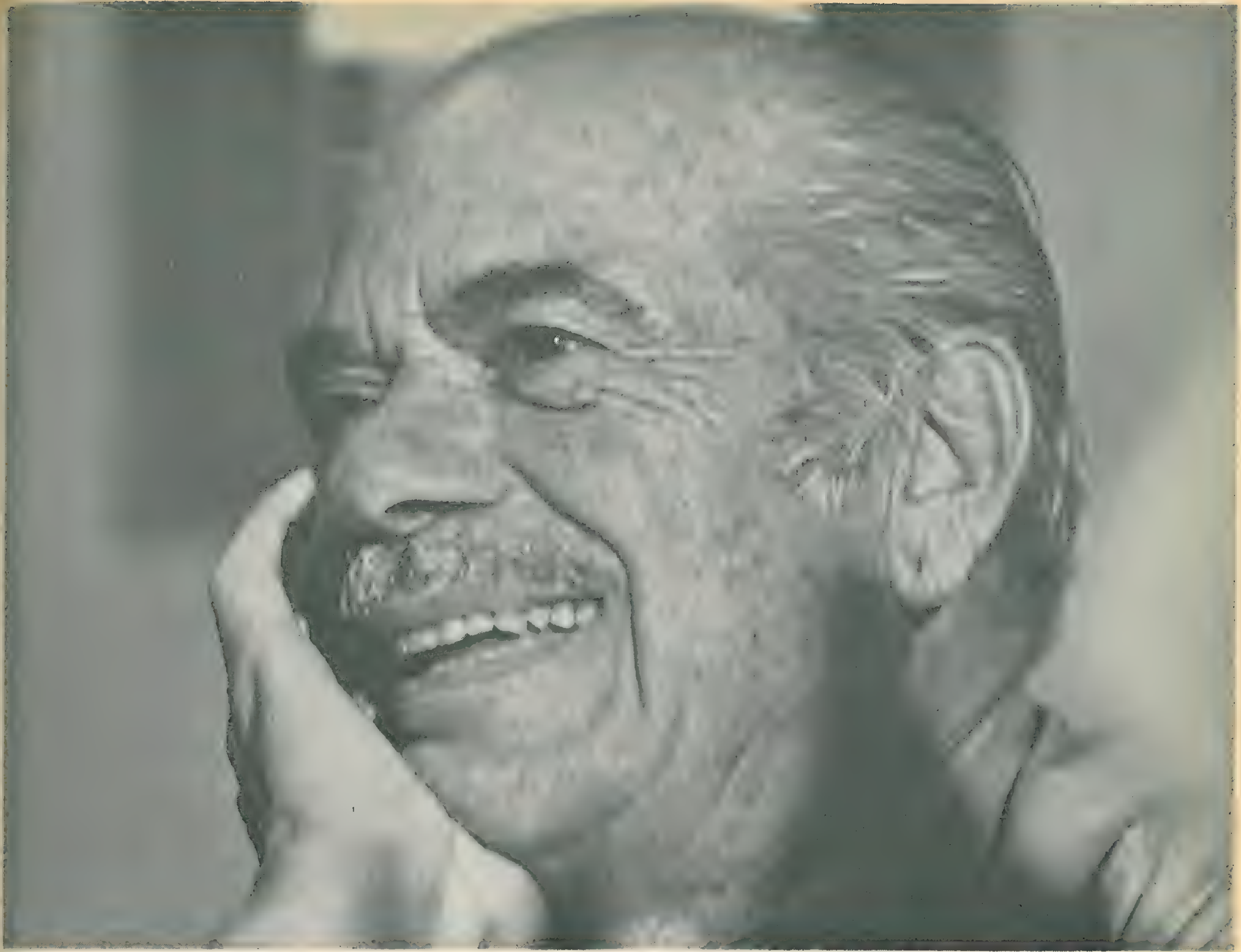




بالا : عثمان ثمین
پائین : صحنه‌ای ازفیلم «مندابی»

٭ فیلمهای شما ظاهراً نمایشگر اوضاع سیاسی کشور سنگال است . آیا فیلمهای ساخته شده درایالات متحده همین تأثیررا دارند یا نه ؟

ــ به تنهائی نه ولی با مردم بله . عده‌ای هستندکه در انزوا زندگی میکنند ومیگویندکه هنرمندان مشغول آفرینش آثار مهم هستند وهمه چیز درحال تغییر است . هیچ چیز تغییر نخواهدکرد . نمیتوان همه فیلمهای انقلابی را درتلویزیون نمایش داد اما اگر به خیابانها ومیان مردم نرویم چیزی تغییر نخواهدکرد . این عقیده من است .



FRANK CAPRA فرانک کاپرا و سینمای عامه

از : «جفری ریچاردز»

«کاپرا و سیاست» :

« کاپرا » در اوج زندگی حرفه‌ای خویش یك تریلوژی ارائه دادکه حاوی افکار ونظرات عامه درمورد مسائل سیاسی بود. اولین فیلم این تریلوژی **«آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود»** سال ۱۹۳۹ فساد را دردستگاه سیاسی‌کشور نشان می‌داد. این فیلم ماجرای شخصی است بنام «جفرسن اسمیت» (جیمز استوارت) که پس از مرگ یکی ازسناتورها بعنوان جانشین او انتخاب شده وبه واشنگتن می‌رود، رؤسای حزب بدین سبب اورا انتخاب می‌کنندکه فکر می‌کنند، بی‌اندازه ساده ومعصوم است‌که بتواند ازفساد دستگاه با خبر شود، ولی وقتی، «اسمیت» وارد واشنگتن می‌شود بکمك منشی خویش (جین آرتور) درمی‌یابدکه جریان امر ازچه قرار است وچرا اورا انتخاب‌کرده‌اند. درمواجهه با این وضع وحشت می‌کند ولی بالاخره تصمیم می‌گیرد درمقابل حزب بایستد و با آن مقابله‌کند. کاپرا دراین میان حدود قدرت سیستم حزبی را آشکار می‌سازد، حزب‌کنترل روزنامه و رادیوها را دردست دارد وقادر است افکار عمومی‌را آنطورکه می‌خواهد رهبری‌کند. حزب درصدد است نماینده محبوب ومشهور ولی فاسد وشریر خودرا به‌کاخ سفید بفرستد، این سناتور (کلود رینز) به « شوالیه نقره‌ای » مشهور است. « اسمیت » بخاطر فعالیتهایش مورد اتهام قرار می‌گیرد ونزدیك است‌که زندانی شود ولی او با نطق بیست‌وسه ساعت ونیمه خود درسنا مردم را بکمك‌گرفته ودرانتها به همراهی منشی خویش بررقبا پیروز می‌شود.

درفیلم **«جان‌دی را ملاقات‌کن»** سال ۱۹۴۱، یك سرمایه‌دار با نفوذ امور نفت، «دی. بی نورتون» (ادوارد آرنولد) اداره روزنامه‌ای را دراختیارگرفته وبسیاری ازافراد هیئت تحریریه را ازکار بیکار می‌کند یکی ازاین افرادکه روزنامه‌نگار زنیست بنام «آن‌میچل» (باربارا استانویك)، درطی مقاله‌ای‌که ظاهراً توسط «جان‌دی» نامی نوشته شده تهدید می‌کند خودرا درمقابل بیعدالتی‌های اجتماعی درشب عیدکریسمس ازبرج سالن شهرداری پرت خواهدکرد. مقاله احساسات عمومی را برمی‌انگیزد، وهمه‌کس ازاین به بعد می‌خواهد بداند «جان‌دی» کیست و «آن‌میچل» که نمی‌خواهد مچش باز شود، بازیگر بیس‌بالی راکه حالا بیکار وبی‌پول

است گیر آورده ، اورا بنام «جان‌دی» به مردم معرفی می‌کند وخود با نام «جان‌دی» شروع به نوشتن مقالات موفق وپرخواننده‌ای می‌کند. باشگاههای «جان‌دی» درهمه جای کشور ظاهرمی‌شود وفلسفه این شخص درمورد «همنوع خوب» درسراسر آمریکا مشهور وپرطرفدار می‌شود. وقتی «جان‌دی» باوج شهـرت می‌رسد، «نورتون» سرمایه‌دار امورنفتی‌تصمیم می‌گیرد فعالیتهای این نهضت را درراه بسط نظرات فاشیستی بکارگیرد ولی «جان‌دی» کسی‌که اکنون بکاری‌که می‌کند ایمان راسخ دارد درصدد است چهره واقعی «نورتون» را درمیتینگی که قراراست برای‌او برپا شود برملاکند، ولی«نورتون» بر او پیشدستی‌کرده برای مردم آشکار می‌کند کـه «جان‌دی» شخصیت خیالی وکاذبی بیش نیست وبدین ترتیب جلوی‌تمام فعالیتهای حزبی«جان‌دی» رامی‌گیرد. «جان‌دی» دراین میان احساس می‌کندکه تنها راه نجات واینکه به مردم نشان دهدگفته‌های «نورتون» حقیقت ندارد اینستکه خودرا ازبرج سالن شهرداری همانطور که قبلاً قول داده بود پرت‌کند. ولی «آن‌میچل» که حالا عقایدش تغییر پذیرفته بکمك سایر طرفداران اورا ازاین‌کار باز می‌دارد وباو می‌فهماند، بهتر است زنده بماند وبخاطر ایده‌آلهایش بجنگد ودرمقابل غول‌فاشیسم ایستادگی کند.

کاپرا مضمون ستیز با ماشین سیاسی را درفیلم دیگرش «وضع اتحاد» سال ۱۹۴۸ دوباره بکار می‌گیرد ودرآن نظراتی نیز درمورد «کمونیسم» بیان می‌دارد. این فیلم ماجرای یك سرمایه‌دار شرکت هواپیماسازی «گرانت ماتیوز» (اسپنسرتریسی)، قهرمان خوش‌طینت وکلاسیك کاپراست که در میان بندوبستهای انتخاباتی اورا به عنوان نامزد جمهوریخواه ریاست جمهوری معرفی کرده‌اند. اوکه فریفته این مقام وموقعیت شده، راستی وصداقت خودرا دربرخورد با رؤسای حزب ازدست می‌دهد ولی درانتها به‌کمك همسرش (کاترین هیپبورن) دوباره وجدان راستکار وصادق خویش را حفظ می‌کند وازطریق یك برنامه رادیوئی‌که بخاطر او پخش می‌شود، تمام عوامل وعناصر پلید سیاسی راکه از او حمایت می‌کنند تقبیح‌کرده و رأی دهندگان را بخاطر اینکه به‌آنها اجازه می‌دهند آنها را فریفته وعنانشان را بدست گیرند سرزنش میکند، وبدین طریق تصمیم می‌گیرد دریك مبارزه انتخاباتی فساد را ازدستگاه سیاست برکند.

دراین فیلم همانند «بهترین مرد» اثر فرانکلین شافنر ،اشاره‌های بسیاری به چهره‌ها وشخصیتهای معاصر معروف می‌شود. فیلم تمام عواملی راکه «ماشین حزبی» را بوجود می‌آورند نشان می‌دهد. بزرگترین حامی وپشتیبان «ماتیوز» درمبارزه انتخاباتی، زن با نفوذ وسرسختی است‌که «کی توراندایك» (آنجلا لانزبوری) نامیده می‌شود. این زن ازپدر خویش (که اورا هم روزی درراه رسیدن به مقام نامزد جمهوریخواهـان فریفته بودند) امتیاز چند روزنامه را بارث برده ، ودرضمن روزی یك رئیس جمهور به‌کاخ سفید بفرستد وازطریق او زمام واقعی امور را بدست‌گیرد. مبارزات انتخاباتی او بوسیله یك مدیر حرفه‌ای غرغرو (آدولف منجو) رهبری می‌شود. فلسفه این مدیر اینستکه «تنها فرق بین دموکراتها وجمهوریخواهان اینستکه آنها درخارج‌کشور هستند ولی ما در داخل». مبارزات انتخاباتی بوسیله تعدادی آدم با نفوذکه موقعیت را در دست دارند حمایت ورهبری می‌شود: وزیرکشاورزی ، با ادب وملایم ، همیشه لبخندی برلب دارد. وزیرکار همیشه دست می‌دهد وبرپشت میهمانان می‌زند، خوب لباس می‌پوشد، خودرای است وکمی تازه ازراه رسیده وآن قاضی اهل‌جنوب که خوش برخورد وکُندذهن است.

نکته قابل‌توجه اینستکه «کاپرا» عملاً هیچ‌انتقادی به شخص وزیرکار ویا وزیرکشاورزی ندارد، بلکه آنچه «کاپرا» برآن می‌تازد، چهره بی‌علاقه وبی‌عاطفه آنها در اداره ورهبری کارهاست.

درضمن «کاپرا» (درچهره این مردان سیاست) به مداخله تجارت درامور سیاسی اشاره می‌کند، واینکه ایالات جنوبی جامعه محدود وکاستی است‌که همواره درراه برخورداری همگانی ازآزادی مانع بزرگی بوده است. عنوان‌فیلم خود دومعنی‌را می‌رساند، یکی: موقعیت کشور ودیگری ازدواج «گرانت وماری» که هردو مورد درابتدای فیلم مأیوسانه بنظر می‌رسند ولی درانتهای فیلم آینده خوبی درانتظار این دومسئله است.

آنچه‌که درهرسه فیلم تریلوژی جنبه مشترك دارد، انتقاد سخت‌از«ماشین‌حزبی» است، وتسلطی‌که چهره‌های پلید سیاست بروسائل ارتباطی داشته وسهولتی کـه ازطریق این وسائل سعی درتخریب وترغیب رأی‌دهنده دارند. همچنین‌این‌انتقاد شامل مداخله امور سرمایه‌داری وتجارتی درسیاست و ایده‌آلهای خام کسانیکه قدرت ونفوذ فراوان دارند نیز می‌شود، (دی . بی نورتون . کی توراندایك . سناتور جوزف‌پین)، کسانی‌که قدرت را نه بخاطر صلاح ملت بلکه بخاطر قدرت می‌خواهند. اینها کسانی هستندکه آزادی‌کشوررا تهدید می‌کنند. ازاین‌رو ملت درمقابله با این عناصر احتیاج به مردانی نیك سیرت داردکه رهبری را بعهده‌گیرند (کسانی مثل جفرسن‌اسمیت ، جان‌دی و گرانت ماتیوز). وشاید چندان نیزبی‌ربط نباشدکه‌نام‌کمپانی‌کاپرا "Liberty Films" است. این تریلوژی عقاید وایمان کاپرا را درمورد «آزادی توده» بما نشان می‌دهد.



«کاپرا و ثروت»:

«مردم‌گرائی» از نظر «کاپرا» مساوات کامل اجتماعی سیاسی نیست. کاپرا به مسئله مساوات اجتماعی وسیاسی چنین می‌نگرد، تا آنجا که برای همه افراد جامعه فرصتهائی برای‌کسب وتحصیل ثروت وجود دارد وسرمایه‌اندوزی مجاز است.

درصحنه‌های نهائی دادگاه فیلم **«آقای دیدز به شهر می‌رود»**، «دیدز» با لحنی‌که طنین صدای مردم ازآن حس می‌شود می‌گوید درهرجامعه رهبرانی هستند و پیروانی، ولی همیشه این رهبران هستندکه به پیروان خویش مساعدت می‌کنند. «جان سیدار» وکیل شریر وخبیث با لحنی‌که درحقیقت صدای «طرح نوین»[1] است، تمام مؤسسات خیریه خصوصی را محکوم‌کرده، آنها را محرك انقلاب می‌داند وخواستار است، همه چیز به دولت واگذار شود. طرفداران مردم درضمن اینکه، وجود سرمایه‌های کلان را طرد می‌کنند، معتقدندکه شخص به این سرمایه‌های بزرگ احتیاج ندارد، «دیدز» به‌آن احتیاج نداشت، او شخصاً ازطریق اشعاری‌که می‌نوشت زندگی راحتی را می‌گذراند. (این نکته‌ایست‌که در بررسی‌های فیلم نادیده‌گرفته شده) ازطرفی، کارهای کوچك دیگر نیز داشته (که به نوبه خود تجسمی از شرکتهای خصوصی‌کوچکست) خانه راحت‌وبزرگی‌داشت وخدمتکاری‌که برای «دیدز» مثل مادر بود. وقتی نمایندگان باو خبر دادندکه بیست میلیون دلار به ارث برده است، «دیدز» کوچکترین اظهار شگفتی نیز نکرد بلکه ظاهراً وقتی توجهش معطوف وضع بدکشاورزان فقرزده می‌شود، ثروت خودرا درراه‌کمك به زارعین، خرید گاو و دوهکتار زمین برای هرکدامشان بکار می‌گیرد.

بهمین ترتیب «جرج بیلی» شخصیت فیلم «زندگی جالبی است» سازمانی راکه مخصوص دادن وام برای مصارف عمومی مردم است اداره می‌کند. او ترتیبی می‌دهدکه احزاب‌کارگری‌محله‌های‌فقیرنشین، بامشارکت یکدیگر برای خود خانه بسازند. (اصلاح «همنوع‌خوب» درعمل به مداخله دولت احتیاج پیدا نمی‌کند). چهره مرد بزرگ تجارت‌کسی‌که همه اورا بخاطر «ثروت‌جوئی» اش سرزنش می‌کنند، همیشه درفیلمهای‌کاپرا دیـده می‌شود. درفیلم «سوراخی درسر» این مرد، شخصیت ظاهراً خوش برخورد ولی باطناً بی‌رحم «جری مارکز» (کینان‌وین) است‌که ازکمك بدوست محتاج خود (فرانك سیناترا) سرباز می‌زند. درفیلم «زندگی جالبی است» این مرد همان «هنری . اف پاتر» (لیونل‌باریمور)، مرد کوته‌نظر وخسیس، گوشه‌گیر ومردم‌گریز است‌که زندگی خودرا وقف ثروت‌کرده وتمام صنایع شهر «بدفورفالز» را درزیرکنترل دارد.

وسوسه وعشق به ثروت درآثار «کاپرا»، نوعی جنبه‌های خارجی وویژگی‌های خاص جسمی برشخصیتها بجا می‌گذارد. «سمپل» در «آقای دیدز به شهر می‌رود» کسی است‌که می‌خواهد ثروت «دیدز» را صاحب شود، چهره او دائم می‌پرد. بهمین ترتیب «بلیك‌لی» مشاور املاك درفیلم «نمی‌توانی‌باخودت ببری» وخانم «شویلر» درفیلم «بلوند پلاتینی» هردو به مرض معده‌گرفتاربوده وهمیشه به «جوش شیرین» احتیاج دارند. «هنری . اف پاتر» نیز آدمی‌است فلج‌که همیشه درصندلی چرخدار گرفتارست. این شاید نشانه‌ای ازاین باشدکه روح او نیز اسیر پول است.

نتیجه دیگر تحصیل ثروت، رفتار متظاهرانه و اشراف مآبانه است. این رفتار درزنان ثروتمند فیلمهای کاپرا (مثل خانم شویلر وخانم‌کیربی در«آقای دیدز به شهرمیرود») بیشتر دیده می‌شود. (الی آندروز) زنی که درفیلم «یکشب اتفاق افتاد» شخصیت اصلی فیلم است ازاین‌رفتارتظاهرآمیز بخاطرآشنائی‌که با«پیتر» (کلارك گیبل) دارد روی می‌گرداند. «کاپرا» این طرز فکر ورفتار را طردکرده، وآنرا سرزنش می‌کند. رفتاری‌که خانواده «شویلر» کـه ازبازگشتن به نزد «می‌تلاور» بخاطرآنکه نمی‌خواهند با توریستها معاشرت‌کنند سرباز می‌زنند، بیشترگرفتار آنند.

«کاپرا» معتقد است: حتی اگر ثروتمندان جانب انسانیت وتواضع را بگیرند، بخت واقبال برزندگی وثروت آنها روی خواهد آورد. آقای «دیدز» با اینکه ثروتمند می‌شود ولی ثروت خویش را درراه نیك مصرف می‌کند. درفیلم «یك شب اتفاق افتاد» پدر «الی» (والترکانلی) نیز آدم ثروتمندی است ولی فاقد آن رفتار تظاهرآمیز است، با اینکه خشن وتند مزاج است. این بیشتر بخاطر علاقه شدیدی است‌که به دخترش دارد. همیشه مواظب اوست وبالاخره نیز، نامزد پولدوست اورا می‌خرد ودرمقابل، فرار اورا با دخترش بدیده اغماض نگریسته چراکه از ابتدا هم به پسرك بی‌علاقه نبوده است.

«جنون آمریکائی» سال ۱۹۳۹ ساخته شد واین زمانی است‌کـه بحران بانکی درآمریکا باوج رسیده قهرمان فیلم مدیر شرافتمند بانکی‌است (والترهیوستون) ومردم را بخاطر وحشتی‌که ازاین بحران دارند سرزنش می‌کند. ازنظرکاپرا تنها راه حل بحران بانکی اینستکه:

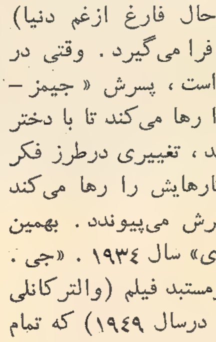


□ نمی‌توانی با خودت ببری

مردم هرچه بیشتر پولهای خودرا به بانك بسپارند وكمك كنند، كه بانك برروی پای خود ایستاده وباز بماند.

دراین فیلم نیز دونمونه مردان بزرگ تجارت هستندكه درطول فیلم درسهائی از انسانیت وفروتنی فرا می‌گیرند.

درفیلم «**نمی‌توانی باخودت ببری**» شخصیت‌برجسته و با نفوذ فیلم «آنتونی . پی . كیربی» است‌كه درشروع فیلم قصد دارد بوسیله تركیب شركتها، تراستی بوجود آوردكه‌كلیه سرمایه‌ها را دركشور بانحصار او درخواهد آورد. ولی موضوع آشكار است‌كه او ثروت را بخاطر نفس آن وبه خاطر منافع دیگران می‌خواهد. وجود این شخصیت‌نمونه‌ای‌ازاثرات انحصارات عمده وتراست‌هاست. درطول فیلم ، «كیربی» با آشنائی و رابطه‌ای‌كه بـا خانواده خوشبخت (ودرعین حال فارغ ازغم دنیا) «واندرهاف» دارد ، درسهائی فرا می‌گیرد. وقتی در لحظه وقوع ایده‌آل‌ها یعنی تراست، پسرش « جیمز - استوارت» ، خانه وشغل خودرا رها می‌كند تا با دختر بزرگ «واندرهاف» ازدواج‌كند، تغییری درطرز فكر «كیربی» پیدا می‌شود، همه‌كارهایش را رها می‌كند وبه‌خانواده «واندرهاف» وپسرش می‌پیوندد. بهمین ترتیب نیز درفیلم «بلیت برادوی» سال ۱۹۳٤ . «جی . لی . میگینز» شخصیت مقتدر ومستبد فیلم (والتركانلی درسال ۱۹۳٤ وچارلز بیكفورد درسال ۱۹٤۹) كه تمام زندگی خودرا وقف تصاحب شركتهای مختلف‌كرده ، درسهائی اززندگی ساده وبی‌غل وغش از دامادش «دان- بروكز» فرا می‌گیرد ، شبی درسرمیز شام «دان بروكس» حرفهائی درتقبیح شهوت‌پول‌پرستی وتصاحب شركت‌هائی كه آدمهای‌كوچك زندگی خودرا صرف تشكیل آن كرده‌اند می‌زند. درانتهای هردوفیلم «هیگینز» به داماد ودخترك پیوسته و با آنها همرأی می‌گردد.



«کاپرا و جست‌وجوی خوشبختی»:

جست‌وجوی خوشبختی شاید مهمترین مضمونی باشد كه دركارهای «كاپرا» مشاهده می‌شود.

خوشبختی ازنظر «كاپرا» درآرامش - قناعت ، لذت اززندگی وبالاتر ازهمه رهائی ازهمه بندوبستهای پشت پرده برای‌كسب مشاغل مهم اجتماعی است . فرد دربرابردست تجاوزگرسیستمها دردفاع ازخویش برآمده ومی‌گریزد . این طرزفكر درشكل انتزاعی آن درفیلم «**افق گمشده**» سال ۱۹۳۷ بیان‌گردیده است ، این فیلم تقریباً ازطرف همه منتقدین معروف به‌عنوان اثری پرطمطراق وپوچ رد شد . حال آنكه فیلم درحقیقت ، یكی ازنمونه‌های درخشان صنعت فیلمسازی بودكه در دهه ۱۹۳۰ هالیوود به‌جهان عرضه‌كرد . داستان فیلم بدین ترتیب آغاز می‌گردد : هواپیمائی‌كه می‌خواهد ازچین انقلاب‌زده به سوی یك‌كشورآرام - هند ویا كوهستانهای تبت پروازكند، توسط عده‌ای هواپیما دزد تصاحب می‌شود ومقصدش را بسوی دره مخفی «شانگریلا» عوض می‌كند . ازمسافرین هواپیما دراینجا بخوبی پذیرائی می‌شود . لامای بزرگ (كه « سام جفی » آنرا بازی می‌كند) به نماینده و رهبر مسافرین « رابرت كانوی » (رانلد كالمن) راز دره "شانگریلا" را می‌گوید . فضا وموقعیت این محل چنان است‌كه درآن زندگی تا حد بی‌انتهائی طولانی شده وبشر به زمان ، عنصری‌كه تابحال دور ازدسترس او ، بود دست می‌یابد . دراین محل دورافتاده وغریب‌كسی برای بدست‌آوردن قدرت ، ثروت وپیروزی‌كوششی نمی‌كند ، بلكه دراینجا شخص می‌تواند وقت را صرف بهبود زندگی شخصی ولذت ازمواهب ساده زندگی‌كند . برادر « رابرت كانوی » ، « جرج » كه با زندگی دراین شرایط مخالف است «رابرت» را ترغیب می‌كند اورا درفرار ازاین دره همراهی‌كند، درحالیكه سایرین ازرفتن امتناع می‌كنند وزندگی در دره را ترجیح می‌دهند .

درحین‌فرار «جرج» كشته می‌شود وفقط «رابرت» موفق می‌شودكه خودرا بدنیای متمدن برساند . ولی او اكنون درمی‌یابدكه زندگی دراین دنیا پوچ وآرامش ذهن امری محال است .

آخرین ودرخشانترین تصویر فیلم ، رابرت تنها ومأیوس را درمنظره برفی ودرمیان طوفان شدید نشان می‌دهدكه بیهوده سعی می‌كند راهی بسوی «شانگریلا» بیابد . این تصویر درحقیقت تبلوری ازاشتیاق شدید كاپرا در «جست‌وجوی خوشبختی» است .

درفیلم « **افق گمشده** » مسافرین هواپیما طوری انتخاب شده‌اندكه همگی بطریقی دربندوبست‌های پنهانی دست دارند . «رابرت كانوی» یك سرباز ودرعین حال دیپلمات است (دنیای پرخدعه وتزویر دیپلماسی) .

«چالمرزبرایانت» تاجر ورشكسته‌ای است (قربانی تراست‌ها) . «گلوریا استون» یكی ازدختران برنامه‌های نمایشی است (دنیای پرزرق وبرق وپوچ نمایشات) و «الكساندر . پی‌لاوت» یك باستان‌شناس است (نماینده بی‌حاصلی وپوچ دنیای روشنفكران) . همه این افراد در «شانگریلا» آرامش وسعادت را پیدا می‌كنند .

بعد از «**افق‌گمشده**» فیلم «**نمی‌توانی با خودت ببری**» درسال۱۹۳۸ ساخته شدكه فلسفه دنیای«شانگریلا» را به‌حیطه آمـریكای امروزكشانید . دراین فیلم «شانگریلا» خانه «مارتین وندرهوف» است . سی سال قبل «وندرهوف» دریافته بودكه اززندگی لذت نمی‌برد وخوشبخت نیست ، ازاین‌رو شغل خودرا رهاكرده تصمیم می‌گیرد بقیه زندگی را واقعاً خوش بگذراند . درحال حاضر او «هارمونیكا» می‌زند وتمبر جمع می‌كند . دخترش «پنی» نمایشنامه می‌نویسد (ولی هرگز آنها را تمام نمی‌كند) . دامادش وآقای «دی‌پینا» مأمورفروش یخ‌كه از نه سال قبل به‌آن پیوسته درزیرزمین وسائل آتش‌بازی می‌سازند . با اینكه پول فراوانی ندارند ، درعوض دوستان بسیاری اطرافشان را فراگرفته ، همین دوستان هستندكه موقع دستگیری داماد وآقای «دی‌پینا» بخاطر تولید غیرمجاز وسائل آتش‌بازی ، جریمه را پرداخته وازمهلكه نجاتشان می‌دهند .

«مارتین وندرهوف» بیشتر ازیك معادل آمریكائی «لامای بزرگ» است . او نیز شخصی «مردم‌گرا»ست‌كه حكومت متجاوز ومزاحم را یكی ازبزرگترین موانع خوشبختی می‌داند . دریك صحنه جالب او درمقابل یك مأمور مالیات بردرآمد قرار می‌گیردكه از او می‌پرسد، چرا برای مدت بیست‌ودو سال ازپرداختن مالیات امتناع كرده است .

«وندرهوف» جواب می‌دهـد : «من به مالیات اعتقادی ندارم» . «وندرهوف» نمی‌خواهد بخاطرپولی كه می‌پردازد مورد احترام قرارگیرد ، مأمور مالیات باعتراض می‌گوید : بالاخره شخصی باید بخاطر، رئیس جمهور ، دادگاه عالی وكنگره این مالیات را بپردازد، ولی درجواب می‌شنود «این مالیات پرداخته می‌شود ولی نه با پول من» . مأمور مالیات دوباره می‌پرسد : پس درمورد مبادلات داخلی آمریكا چه می‌گوید درآنصورت تجارت درداخل آمریكا تحركی نخواهد داشت ، ودر جواب می‌شنود : «چرا مگر دیواری بین ایالتها وجود دارد؟» . دربرابر این سئوال مأمور مالیات دیگر جوابی ندارد و درمیان هلهله و تحسین تماشاگران در تعجب وشگفتی تسلیم می‌شود .

درفیلم «**یكشب اتفاق افتاد**» ، «الی آندروز» با رابطه‌ای‌كه با «پیتر وارن» پیدا می‌كند خودرا ازقیود ثروت‌وپول رها می‌كند ومی‌فهمد ، زندگی واقعی‌چیست. (پیتروارن) كه مثل‌سایرقهرمانان«كاپرا» «شانگریلا»ئی برای خود دارد ، به «الی» میگوید ، روزگاری بـه جزیره‌ای دراقیانوس آرام سفركرده و با دیدن آنجا تصمیم‌گرفته هروقت ازدواج‌كرد ، همسرش را بآنجا برده ودرآنجا زندگی‌كند .

درفیلم«**بلوند پلاتینی**» خبرنگاری‌بنام«استواسمیت» علیرغم تمام هشدارهای دوستان درمورد رابطه‌ای‌كـه با معشوقه‌اش (جین هارلو) دارد با او فرار می‌كند . زن سعی می‌كند از او موجودی دیگر بسازد اورا به‌قصر بزرگ خانواده می‌كشاند ومی‌خواهد قیود بسیاری براو تحمیل‌كند ، ولی «استو» سرباز می‌زند وازاستقلال خود دفاع‌كرده ، زندگی‌كوچكی برای خود دریك آپارتمان شهری دست‌وپا كرده وبدنبـال آرزوی دیرینه شروع به‌نوشتن‌نمایشنامه می‌كند. درضمن بایكی‌اززنان خبرنگار كه همیشه اورا پنهانی دوست می‌داشته ازدواج می‌كند.

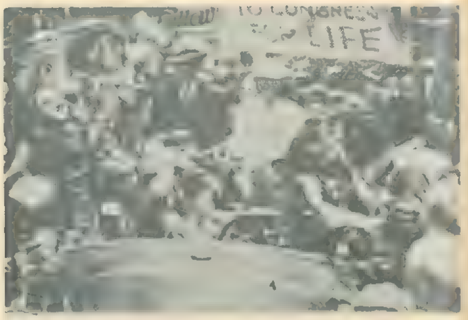
یكی ازنكات قابل توجه دراین فیلم همكاری كاپراست ، برای‌اولین‌بار باسناریست دائمی‌خود «رابرت ریسكین» این فیلم بسیاری ازاندیشه‌هائی راكه درفیلم «**آقای دیدز به شهر می‌رود**» بكارگرفته شد درخود دارد ، روزنامه‌ها ونشریات به «استو» درست نظیر آن درفیلم «دیدز» لقب "پرنس سیندرلا" می‌دهند . مهمتر ازهمه «استو» مثل "آقای دیدز" وقتی درقصرخانوادگی است ، برای امتحان به‌كمك «پیشخدمت» به انعكاس صدا درفضای خالی قصرگوش می‌دهد . این صحنه هم پوچی وتهی‌بودن زندگی طبقه مرفه جامعه را نشان می‌دهد وهم به تنهائی ودرماندگی قهرمان فیلم‌كه اكنون ازمحیط وفضای خود جدا مانده وبه جامعه‌ای بیگانه پای نهاده است اشاره دارد .

درفیلم «**سوراخی در سر**» فیلمی‌كه بازگشت‌دوباره كاپرا به سینماست . سال ۱۹۵۹ هنوز مضمون «جست‌و- جوی خوشبختی» دیده می‌شود . قهرمان فیلم ، صاحب میهمانخانه‌ای باسم «تونی مانتا» (فرانك سیناترا) است كه «شانگریلا» را درهتل خود یافته است . این هتل بطور مناسبی «باغ بهشت» نامیده می‌شود . ولی درطول فیلم «تونی» درمقابل دوخطر قرار می‌گیرد ، ازدست - دادن هتل ودیگری‌پسرمحبوبش . فیلم ماجرای كوششهای تونی برای حفظ آنها وبالاخره موفقیت او درانتهاست .











صحنه‌هائی ازفیلم‌های « فرانك کاپرا »



کاپرا و مضمون «همنوع خوب»[2] :

بدنبال مسئله همیشگی ، یعنی «مردم» ، «کاپرا» ازمضمون فرعی «همنوع خوب» بعنوان عامل اصلاح ـ کننده درمورد مسئله «جست‌وجوی خوشبختی» استفاده می‌کند .

چرا که کوشش هرفرد درراه خوشبختی ممکن است به فقر وبدبختی دیگران بیانجامد . ازاینرو کاپرا با طرح مسئله «همنوع خوب» حدود آزادی وفعالیت شخص را معین می‌کند .

اولین فیلم « مردم‌گرا » ی کاپرا فیلم « **خانم یکروزه**» سال ۱۹۳۹ است‌که درسال ۱۹۶۹ دوباره‌بصورت فیلم«جیبی پرازمعجزه» (درتهران : معجزه سیب) ساخته می‌شود. درفیلم «**خانم یکروزه**» مضمون «**همسایه خوب**» کاملاً محسوس است. این‌فیلم اقتباس ازداستان «رامون راینون» وماجرای یك عده قاچاقچی مشروب ، افرادی زیروزرنگ ودرعین‌حال‌دوست‌داشتنی وقابل‌اطمینان‌است که برای حفظ موقعیت اجتماعی «اپل انی» بعنوان زنی ثروتمندکه قرار است دخترش با پسر یك کنت اسپانیائی ازدواج‌کنند ، نه تنها یکی ازمضامین اصلی فیلم مسئله «همنوع خوب» است ، بلکه فیلم ظاهراً با نشاندادن اینکه حتی‌تبهکاران نیزدارای‌قلب پاك هستند، خوش‌بینی عمومی « طرفداران توده » را تأئید می‌کند .

«کاپرا» معتقد است‌که «**همسایه خوب**» را تنها میتوان درشهرهای‌کوچك آمریکا یافت این اعتقاد را درابتدای فیلم «**آقای دیدز به شهر می‌رود**» می‌بینیم . ساکنین ، «ماندریك فالز» برای خداحافظی ومشایعت آقای «دیدز» جمع شده‌اند وبه‌افتخار او آواز می‌خوانند و بار وبنه‌اش را با گل وسبدهای پیك‌نیك پر می‌کنند . این مسئله بخصوص‌درفیلم موردعلاقه «کاپرا» ، «زندگی زیبا» سال ۱۹۴۶ کاملاً بسط داده شده . این فیلم نخستین نمونه کارهای «کاپرا» است‌که عناصری از فیلمهای قبلی را بکارگرفته ، این عناصر عبارتند از : حفظ بانك ازشکست مالی (جنون آمریکائی) مسئله تعاون وکمك «آقای دیدز» ، دوستانی‌که دربحران با تهیه وجمع‌آوری پول‌به‌کمك رفقای دیگرمی‌آیند (نمی‌توانی با خودت ببری) ، قصد به خودکشی ونجات ازآن درشب عیدکریسمس (با جان‌دی ملاقات‌کن) . فیلم«زندگی‌زیبا» داستان مردی بنام «جورج بیلی» را بیان می‌کندکه «شانگریلا» را درشهرکوچك «بدفورد فالنز» یافته ، این شهریست‌که تمام عمر را درآن‌گذرانده وخوشبختی را درکمك به خلق یافته است . اتفاقی می‌افتد ودرنتیجه آن هشت هزار دلاررا ازدست می‌دهد و با ورشکستگی مواجه می‌شود. مأیوس وپریشان تصمیم به‌خودکشی می‌گیرد . خداوند فرشته‌ای‌را بصورت«کلارنس‌آدبادی» به نزد او می‌فرستد وازطریق این موجود به‌کمك او می‌آید. «آدبادی» درفلاش بکهائی زندگی‌اورا درمقابل چشمانش زنده می‌کند ونشان می‌دهد اگر او نبود شهر (بدفورد فالنز) چه سرنوشتی می‌یافت . «هنری . اف . پاتر» شخصیت با نفوذ شهر، تمام اموررا بدست می‌گرفت وشهررا بصورت «پاترزویل» درمی‌آورد . شهری پر سروصدا ، پر ازچراغهای نئون ، بارها وبدتر ازهمه شهری‌که ساکنین‌آن ازیکدیگر متنفرونسبت بهم بی‌اعتماد هستند . بدین ترتیب «جورج» ازخودکشی منصرف و با کمك دوستان‌که درپی‌جمع‌آوری پول ازدست رفته هستند بزندگی ادامه می‌دهد .

درهمه آثار «کاپرا» نوعی حالت احساساتی دیده می‌شودکه غالب منتقدین آنرا سرزنش‌کرده‌اند . بایستی دانست‌که احساسات درعمق دیدگاه کاپرا ریشه دوانیده است . وهمین عنصر است‌کـه وجه مشترك « کاپرا » و « جان فورد » بوده باعث می‌شودکه «هنری‌کینگ» درمقابله با آنها در درجه پائین‌تری قرارگیرد . دراثر هرسه این فیلمسازان یك احساس فقدان دیده می‌شود : فقدان آمریکای ازدست رفته ، آمریکای ایده‌آل قبل از تمدن جائیکه زندگی بهتر ، آزادتر ، واصیل‌تر ازآن بودکه امروزه هست . احساسات عنصر اصلی دیدگاه این فیلمسازان است ، ازاین‌رو نمی‌توان سرزنشی برآن روا داشت . مقایسه «کاپرا» و «فورد» را می‌توان بازهم داد : همکاری دائمی آنها با سناریست‌هایشان (فورد با دادلی نیکولز وکاپرا با رابرت ریسکین) ، استفاده از فیلمبرداران ثابت (جوزف واکر فیلمبردار کاپرا) و استفاده ازکمپانی مشترك وبالاخره رجوع مکرر به تمهای مورد علاقه درآثارشان را می‌توان یك مجموعه کاملاً واحد ویکپارچه دانست .



کاپرا بعد از جنگ

سری کمدیهای آدابی‌که با فیلم «آقای دیدز به شهر می‌رود» شکل‌گرفت ودرفیلمهای «زندگی زیبا» سال

بقیه درصفحه ۵۴

---

۱ ــ طرح نوین New Deal ، برنامه‌ایست‌که فرانکلین روزولت درزمان بحران اقتصادی دهه ۱۹۳۰ برای نظارت برکارتلها وتراستها وتقویت سرمایه‌داران درجه دوم ازسنا گذراند .

۲ ــ همنوع خوب Good - Neighbor درضمن طرحی است‌که فرانکلین روزولت درمورد سیاست جهانی آمریکا در دهه ۱۹۳۰ اتخاذکرد .

کتابها و نوشته‌های رنه‌کلر
RENÉ CLAIR



رنه‌کلر هرگز از نویسندگی که قصد داشت زندگی خود را وقف آن کند ، دست نکشید . اکثر فیلمهایش براساس داستانهای اریژینال خود اوست . پس‌از آن که از حرفه روزنامه‌نگاری تمام‌وقت در نیمه دهه ۱۹۲۰ ، دست‌کشید ازنوشتن‌مقالات متعدد برای‌روزنامه‌ها غافل نشده و تا این زمان سه داستان نوشته‌است. نخستین نوول او ، تحت عنوان « آدامز » (ADAMS) در ۱۹۲۶ ، منتشر شد .

کتاب« آدامز » به چارلی‌چاپلین اهدا شده است . داستان ، یك فانتزی هجوآمیز درباره گرایش‌های تجاری سینمای آمریکا ، از یك عنصر تصوف قوی نیز برخوردار است . قهرمان کتاب ، بزرگترین هنرمند سینمای عصر خویش، هفت شخصیت کلاسیك هولیوودی خلق کرده است : کابوی ، ورزشکار ، مرد جوان خجالتی، شخص شریر ، خیالپرداز ، Latin Lover وکمدین (تقریباً مثل چارلی‌چاپلین) . درابتدا، زندگی خصوصی خود را به‌نوبت و تحت تأثیر هریك از این شخصیت‌ها ، میگذراند . موقعی‌که کمدین بدست یکی از رقبایش کشته میشود ، آدامز بمنظور ابقای شماره جادوئی « هفت » ، یك فیلم تازه میسازد . اینبار ، نقش خدا را بازی میکند البته خود را با او ، هم‌ذات میپندارد . در این ضمن ، کارگزار یهودی او به‌اسم «آرونسون» ، با درك امکانات تجاری موقعیت یك کارتل مذهبی بین‌المللی ترتیب میدهد و به این‌ترتیب موفقیت فیلم را که در شب افتتاح در همه نقاط‌کره خاکی ، در پهنه وسیع آسمانها نشان داده میشود ، تضمین‌میکند . میلیونها پول نقد ، سرازیرمیشود . اما آدامز باید جریمه‌غرور بیش‌از حدش را بپردازد و هنگامی‌که هم‌ذات پنداری خودرا باخداوند انکارمیکند ، هیچکس حرف او را باور نمیکند . عامه مردم سراسر جهان ، به‌ستایش او ادامه میدهند وشیطان نازل میشود تا روح او را مطالبه کند . آدامز ، روزهای آخر زندگی خود را در یك صومعه میگذراند و تنها موقعی آرامش پیدا میکند که رعدوبرق ، تمام نسخه‌های فیلمش‌را به‌کلی نابود میکند .

در پایان داستان ، هراسی از نفرین وجود دارد که مانند پژواکی از نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی ، طنین‌افکن است . یکبار دیگر ، این ترس ازنفرین ، درسکانس آینه فیلم «زیبائی شیطان» که بیست‌وپنج سال بعد ساخته شد ، خودنمائی میکند . گرچه رنه‌کلر هرگز قصد نداشت این‌داستان را به‌فیلم برگرداند، کتاب را به‌سبك یك‌سناریو باحداقل دیالوگ وصحنه‌های کوتاه و عبارات موجزی که شیوه نگارش دهه ۱۹۲۰ بود ، نوشت . رنه‌کلر به‌سال ۱۹۴۱ ، هنگامی که در هالیوود اقامت داشت ، کتاب De fil en aguille را نوشت، داستانی‌که انتشار آن تا سال ۱۹۴۷ به‌تأخیر افتاد ، تا این‌که بالاخره ، نخستین‌بار در« کومبا» چاپ‌شد. دراین داستان ، هیچ چیز جالب توجهی نه ازنقطه نظر پرداخت شخصیتها و نه مضمون ، وجود ندارد . حکایت کنایه‌آمیزی است درباره یك کارآگاه خصوصی‌که بطورتصادفی ازطرف شوهرومعشوق یك زن واحد ، استخدام میشود تا کارهای اورا تحت‌نظر بگیرد و پس‌از مدتی‌کوتاه ، خودش در دام عشق زن گرفتار میشود . یکباردیگر ، سرنوشت وشانس نقش خودرا در«شاهزاده خانم چینی» که در ۱۹۵۱ منتشر شد ، بازی میکند . در داستان‌اخیر، مرد جوانی‌که بخاطر اعتقادش به‌خرافات ـ یك اشغال ذهنی ناراحت‌کننده با شماره‌ها بجریان لغزنده فساد سوق داده میشودکه با قمار وکلاهبرداری جزئی آغاز میشود و با اعمال‌جنایت‌آمیز وبالاخره‌فاجعه پایان میپذیرد. این نوول ، فقط یك قصه محتاطانه در فرم است و اساس آن برتحقیقات نظری قرار دارد که در بیان و توصیف تفاسیر پیچیده ، غنی‌است .

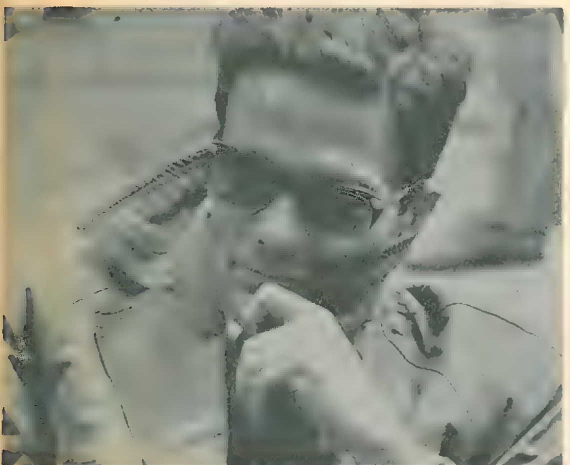
در سال ۱۹۵۰ ، رنه‌کلر داستان Larme de Diable نوشته تئوفیل‌گوتیه را برای رادیو اقتباس‌کرد وبه‌همین‌مناسبت، جایزه Prix Italia را در ۱۹۵۱ دریافت کرد . او بطور تفنن ، به‌ترجمه نوشته‌های خارجی دست زده است که برجسته‌ترین آنها « بچه دیروزه » (Born Yesterday) نوشته « گارسون کاتین» است که درپاریس باعنوان «سفر به‌واشنگتن» (Voyage, a Washington) روی صحنه آمد . همچنین در ۱۹۵۱ ، کتاب Reflection Faite را که مجموعه‌ای از نقدها و مقالاتی است که بین ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰ نوشته شده ، منتشرکرد و به‌این کتاب ، تفسیرهائی افزودکه بعضی ازآنها درفرم مجادله‌ئی است با شخصیت قدیمی خودش درآن زمان‌که مقاله نوشته شده‌است . دراثر مرورزمان

بقیه درصفحه ۵۴

این نیز مصاحبه‌ی دیگری است درمورد رابطه بین ادبیات وسینما که از شماره قبل آغاز شد وهمچنان ادامه خواهد داشت . درمورد دومصاحبه شونده این نوبت توضیح مختصری لازم است - پازولینی را خوانندهٔ ما خوب میشناسد وباصطلاح ازکفرابلیس نیز مشهورتراست لذا درمورد او درزمیگیریم - از فلورستانووانچینی گویا یکی ، دوسه فیلم نیز از او درایران بنمایش درآمده است‌که جدیدترین‌آنها «خشونت قدرت پنجم» بود و درهفته سینمای ایتالیا که اخیراً برگذارشد بنمایش درآمد . فیلمی‌بود براساس جنایات مافیا - دیگرکارهای این‌کارگردان عبارتند از : شب طولانی ۴۳ - ایتالیائی‌ها وعشق (یك‌فصل) - دسته کازارولی - زندگی داغ - فصلهای عشق ما - روزهای طویل انتقام - خشونت درآفتاب - قتل ماته ئوتتی (که آخرین فیلم اوست) .

کامران شیردل

پی‌یرپائولوپازولینی فلورستانووانچینی و رابطه‌بین‌سینماوادبیات



داواك ــ آقای پازولینی شما این پدیده را که سینمای ایتالیا روز بروز بیشتر بطرف تهیه فیلم از روی آثار ادبی روی میآورد چگونه توجیه می‌کنید؟

پازولینی ــ شاید بیشترین دلیل‌آن اینست که در طی چند سال اخیر کتابهای بسیاری نوشته شده‌اند‌که مناسب وشایسته فیلم شدن بوده‌اند ــ شما خیلی جوان هستید ویا شاید هم‌خاطره‌خیلی مبهمی ازآن زمانی دارید‌که نویسندگان ایتالیائی فن نوشتن رمان را نمیدانستند البته باستثناء ــ موراویا ــ و ــ گاددا ــ امـا قبل از جنگ (جنگ جهانی‌دوم ــ م) در دوره تسلط فاشیسم، ادبیات ایتالیا حتی یك اثر ادبی ــ روایتـی بیرون نمیداد . بیشترکتابها برزمینه‌های شرح حال نویسی ، شعری ، غنائی و تغزلی و مسائل عشقی ــ جنسی دور میزدند . نثرروایتی درواقع بعداز جنگ تولدی دوباره یافت . وتنها دراین سالهای اخیر عده‌ای از نویسندگان ما پابمرحله تعقل و بلوغ قصه‌نویسی گذاشتند ــ باسانی ، موراویا ــ خود من (پازولینی) ، کالونیو و دیگران ــ آثاری بوجود آوردند که میتوان آنها را بهفیلم برگرداند چون ساختمان اصلی و نطفه این آثار از همان قوانین و قواعد کلی روایت وحکایت سرچشمه میگیرند .

بعبارت دیگر ادبیات در حال‌حاضر دارد قرضی‌را که ازسینما گرفته بود بآن پس میدهد. نئورئالیسم از نظر تاریخی وزمانی ابتدا درسینما مطرح وبیان شد واولین روایت سینمائی باارزش نیز همان «رم، شهر بی‌دفاع» بود. ادبیات ازاین مکتب سینمائی تأثیر و بهره فراوان گـرفت و بخصوص نویسندگان چهل ساله ما خیلی‌چیزها را کشف‌کردند و به‌آگاهی رسیدند .

داواك ــ و شما وانچینی در این مورد بخصوص نظرتان چیست ؟

وانچینی ــ از بعضی نقطه‌نظرها معتقدم‌که این پدیده را باید نشانه وعلامت همان چیـزی دانست که معمولاً بنام فقدان یا کمبود اندیشه وفکربکرنامیده میشود : اما نه‌فقط بمعنای‌فقدان فکر واندیشه درمؤلف سینمائی بلکه‌اغلب وبیشتر بمعنای فقدان جرأت وجسارت‌کافی درتهیه‌کنندهٔ فیلم . توجه‌کنید که خود را بدست یك‌اثر ادبی سپردن که قبلاً با توفیق وستایش بازار ادبیات و خواننده مواجه شده است درهمان بدو امر نوعی تأمین وضمانت فروش به‌تهیه‌کننده میدهد درحالیکه یك طرح فیلم یا یك قصه بکر وتازه همواره یك ــ مجهول ــ است .

ازاین‌حرفها‌که بگذریم تمام جاروجنجالی که در اطراف این مسئله بپا شده درواقع دودی است که از آتش خصوصیت‌های اخلاقی وطبیعت ما ایتالیائی‌ها بلند میشود . اگر مـا به سینمای ممالك دیگر نگاهی بکنیم پی خواهیم برد که مثلاً سینمای آمریکا ، فرانسه ، آلمان وغیره همواره متوجه آثار ادبی بوده‌اند و بغارت این آثاررفته‌اند اما این‌مسئله‌بهیچوجه ضرر‌ولطمه‌ای به سینما نزده است ــ لذا اگر در حال حاضر ساختن یك فیلم بر مبنای یك قصه موفق ومشهور نشانه‌فقدان جرأت وجسارت‌کافی‌وپیش‌گیریهائی در مقابل ریسك وغیره از جانب تهیه‌کنـنده محسوب میشود خود این رابطه بعنوان یك‌پدیدهٔ کلی مسئله منفی‌ی نیست ــ از اینها گذشته باید این مهم را درنظر داشت که یك فیلم ، هراصل ونسب وریشه‌ای هم‌که داشته‌باشد باز دست‌آخر ــ **اثری دیگر** ــ خواهد بود . رابطه بین یك فیلم و الگوی قبلی آن حال قصه ، داستان کوتاه ، اثر نمایشی ، کمدی و روایتی ، هرچه که باشد رابطه‌ای متأخر است که ما میخواهیم از خودمان بسازیم ــ درواقع این‌دو کاملاً مشخص ومتفاوت هستند . گذشته از این قضاوت درمورد یکی از اینها بهیچوجه نباید قضاوت درباره دیگری را محدود و مشروط کند . موقعی که ما بدیدن فیلمی که از روی یك داستان ادبی تهیه شده‌است میرویم نباید در قضاوت خود نسبت باین فیلم همواره اثر ادبی اصلی را درمد نظر داشته باشیم بلکه باید فکرکنیم که این فیلم از روی یك موضوع بکر سینمائی بوجود آمده است . ضمناً بگویم که بعنوان مثال فیلمهای بسیاری بوده‌اند که باوجود آنکه مبدأ آنهارا آثار ادبی با ارزش تشکیل میدادنـد خود فیلمها در حدی متوسط و حقیر بوده‌اند والبته عکس این‌قضیه هم بسیار اتفاق افتاده است .

داواك ــ پازولینی ، راجع به مسئله فقدان اندیشه با وانچینی صحبت‌کردیم حال آیا تو فکر نمیکنی درمورد کارگردانی که یك اثر ادبی را به فیلم برمیگرداند واقعاً بتوان صحبت‌ازکمبود وفقدان اندیشه‌کرد ؟

پازولینی ــ معمولاً کارگردانهای سینما آنچنان درخشش فکری و اندیشه ندارند و این بدین‌دلیل است که چون یك‌کارگردان مؤلف یا سازنده‌آثاری‌است‌که از نقطه‌نظر تهیه وتدارك و سیستم بوجود آمدن در جهت عکس ومغایر آثار ادبی بوجود میآیند معمولاً آدمهائی هستند که در حاشیه فرهنگ زندگی میکنند . اندیشه و قدرت تفکر فقط از ریشه‌های اصلی فرهنگ جاری میشود درحالیکه درحاشیه‌هنرتنها میتوان به نوعی درك حسی و مستقیم وغیراستدلالی و باصطلاح به‌کشف‌های ــ خرده‌ریزه‌ها ــ رسید نه به‌اندیشه ناب وبکر خالص . حال کارگردانها

محتاجند تااین‌درك حسی ومستقیم وغیراستدلالی خودرا که تنها سرمایه آنهاست باشعر واندیشه‌ای که در زمینه‌های دیگر هنر بدست آمده است عجین کنند و بهم رسانند و بدین‌ترتیب پایه‌های سرمایه‌گذاری فکری خودرا برپا کنند .

داواك ــ بعقیده‌شما، پازولینی، ره‌آوردی که ادبیات میتواند به سینما عرضه کند چیزی سوای آنست که امروزه در فیلمهای خیلی ادبی مشاهده میکنیم .

پازولینی ــ معمولاً وقتی‌صحبت ازادبیات میکنیم بقول معروف میآئیم وهمه را به‌یك‌چوب میرانیم . درواقع باید بگوئیم که دونوع ادبیات بیشتر وجودندارد . یکی‌ادبیات انقلابی ودیگری ادبیات محافظه‌کارانه یابزبان‌دیگر ادبیات‌خالص. حال یکنوع ادبیات وجود دارد که محصولاتی سست، بی‌رمق وبی‌خون دراختیارسینمامیگذارد، محصولاتی که بخوبی میتوانند در بطن سینما بوجود آیند مثل نگرشی یا انعکاسی فاقد نیرو ، بدون جنبش و تنبلانه ! از واقعیات دوروبر یا تنها چیزهائی در حد شعر خالص ؛ در عوض ادبیاتی هم هست که بحث برانگیز ، مسئله‌ساز ، ایده‌ئولوژیکی و در نتیجه مارکسیستی است . باید همیشه بین ادبیات مارکسیستی و ادبیات بورژوآ فرق وتفاوت گذاشت . درغیراینصورت هرگونه اظهارنظر وبحث صحیح و سازنده‌ای غیرممکن خواهد بود .

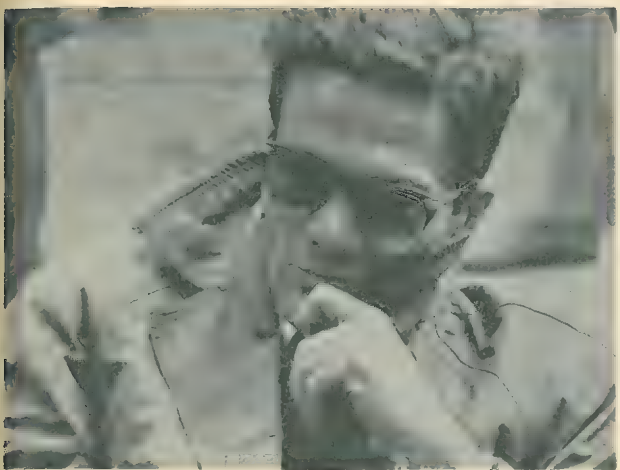
داواك ــ درواقع خیلی خوب شد که این نکته اخیررا روشن‌کردی . حال بنظرت نمیرسد که امروزه رابطه بین ادبیات وسینما باین‌صورت فعلی‌وموجود بیشتر رابطه‌ای‌ازنوع‌غیرمارکسیستی آن باشد . چون بیشتر واردات ادبیات به سینما از اینگونه است . آثاری ادبی‌که اساس آنها را بررسی سطحی از محیط ، سبك‌سازی‌های ادبی مدروز و شیك ، فضاسازی‌های غریب و خاص وگرایش‌های استعاری و شبه عارفانه میسازند ؟

پازولینی ــ مسئله از نظر من پیچیده‌تر و غامض‌تر از اینست چون بیشتر اوقات آدم دچار وگرفتار نوعی خیانت میشود . ادبیات برجسته و با ارزش امروز ایتالیا درحال حاضر تقریباً همه‌اش ازگونه ادبیات مارکسیستی است . گمان میکنم هیچ نویسنده قابل ارزش و احترام ایتالیائی نداشته باشیم کـه حداقل معیارها و تشخیص‌های مارکسیستی ویا نظرها ودورنماهای خاص مارکسیستی را مورد استفاده قرار نداده باشد. امابارهااتفاق‌افتاده که‌سینمای‌نئوکاپیتالیستی آثار این دسته از نویسندگان را برمیدارد وآنها را از تمام معانی و مفاهیم ایده‌ئولوژیکی خاص آنها برهنه وتهی‌میکند وآنها را بحال وروز یك نمایش‌زیبائی‌شناسانه وخیلی‌هم بدتر یعنی بصورت یك کالای تجارتی معرفی وعرضه میکند .

داواك ــ خیلی‌ها مصرانه دراین‌اعتقادشان بافشاری میکنند که زبان سینما زبانی امروزی ، مدرن ، و واقعی است و بیشتر و بهتر میتواند مورد استفاده مسائل‌زمانه ما قرارگیرد درحالیکه قدرت و نفوذ وکمال زبان ادبیات در این حد بست ــ عده زیادی هم نقطه‌نظر مخالفی‌را ابراز میکنند . وانچینی ، نظر شما دراینمورد چیست ؟

وانچینی ــ شاید با حرفی‌که میزنم خشم بسیاری از نویسندگان را برانگیزم اما بهرحال باید بگویم‌که بنظرمن وبدون شك زبان سینمائی موفق شده بر روایت وقصه ادبی سالهای اخیر تأثیـری بسیار عمیق و قابل ملاحظه بگذارد : گرایش به‌برش‌های قاطع وسریع ، کنارگذاشتن و دور ریختن توصیف‌های خیلی طویل و دراز ومراجعه واستفاده ازاشارات ونمادهای گوناگون وغیره . . . البته با این اظهارنظر قصدم گفتن





بالا : گروه فیلمبرداری فیلم لات همراه پازولینی
پائین : پیرپائولو پازولینی

این نکته نیست کــه سینما برآثار نویسندگان برجسته نیز تأثیر گذاشته است اما بهرحال بعداز خواندن بعضی ازکتابها که شاید اصلاً اهمیتی هم نداشته باشند ــ ولی بهرحال چاپ و منتشر میشوند ــ متوجه حضور و تأثیر مدام و عمیق سینما دراین‌کارها میشوید .

پازولینی ــ من‌با خطوط کلی این‌برداشت وانچینی موافق نیستم . چرا که قبل‌از هرچیز اصلاً ــ زبان ــ ها برای من اهمیتی ندارند وآنچه که مهم است اندیشه وفکر میباشد . از سوی دیگر فکر نمیکنم که سینما آنقدرها هم از ادبیات جلوتر باشد وبرعکس معتقدم‌که خیلی هم ازادبیات عقب‌تراست . سینما موقعی برادبیات برتری داشت که فیلم‌ها برمبنا و اساس ادراك وشعورواستعداد وبرپایه حساسیت‌های کارگردان ساخته میشد : مثل دوره نئورئالیسم . درآنزمان سینما دست به‌خلق آثاری زد که ادبیات حداقل ده سال بعد آنهم با اشکالات و زحمات فراوان موفق به‌خلق و ارائه آنها شد . در حال حاضر سینما یعنی فللینی : برای من او یك شاعر بزرگ و حقیقی است اما تا آنجا که مربوط به‌اندیشه وفکر میشود باید بگویم‌که او فاقد اینهاست .

داواك ــ وانچینی ، عده‌ای از نویسندگان شکایت دارند و میگویند که سینما بعوض اینکه به‌تاراج قصه‌های ادبی‌آنها برود و دست به‌ترجمه سینمائی آنها بزند باید از آنها دعوت کرد تا بیآیند و موضوعات و قصه‌های بکر و تازه‌ای برای سینما بنویسند. بعقیده شما اصولاً یك‌چنین همکاری امکان‌پذیر هست ؟

وانچینی ــ خوب ، حرف بدی هم نیست ، بنویسند ! چرا اینکار را نمیکنند ؟ تابحال هیچ نویسنده‌ای نیامده قصه‌ای را بمن پیشنهاد‌کند . اعتراف میکنم‌که درعوض بسیارخوشحال خواهم بود اگرنویسنده‌ای قصه‌ای یا طرحی یا فکرهائی دراختیارم بگذارد . اما بطور مسلم هیچوقت از همکاری‌یك‌نویسنده برای‌استحاله وــجاانداختن‌ــ اثر خودش به‌شکل یك فیلمنامه استفاده نخواهم کرد . نه جورجو باسانی ونه‌گامبینی هیچکدام در نوشتن فیلمنامه از روی آثارشان یعنی «شب طولانی۴۳» و «زندگی‌داغ» سهیم نبوده‌اند .

داواك ــ آیا فکرنمیکنی‌که یك همکاری نزدیك بین نویسندگان وسینما ممکنست یك‌مقدار بار ادبی زیاده از حد به‌فیلم اضافه کند ؟

وانچینی ــ نه فکر نمیکنم ، البته ــ مثل همیشه ــ بستگی به‌کارگردان دارد که وقتی با دیگران‌کارمیکند از برخی اشارات و پیشنهادات و افکار و عقاید آنها استفاده‌کند منتهی سعی‌اش همواره این باشد که بآنها بیشترین ابعاد سینمائی را ببخشد .

داواك ــ پازولینی، برگردیم به‌تجربه‌های تو بعنوان یك هنرمند ، یك روشنفکر. میخواهم بدانم که رفتن تو از ادبیات به سینما چگونــه صورت‌گرفته است ؟

پازولینی ــ درواقع باید بگویم که رفتن یا نقل‌مکانی درکار نبوده‌است . هنگامیکه من‌هم سن شما را داشتم و یا شاید هم قدری جوانتر بودم همیشه بفکر سینما بودم . قبل‌از جنگ فکر میکردم به‌رم بیآیم ودوره ــ مرکزتجربی‌سینما ــ را تمام کنم ــ البته اگر امکانش فراهم میشد ــ این فکر وخیال سینما که آرزوئی پیر وکهنه بود بعدها درمن سد شد وبعد هم از دست رفت . عاقبت یکروز موقعیت ساختن یك فیلم را پیدا کردم وآنرا ساختم . اگر شما بعنوان مثال بعضی ازصفحات «پسرهای زندگی» را بخوانید متوجه خواهید شد که ساختمان و خصوصیات شدیداً بصری و عینی دارند . بدین‌معنا که در ادبیات من مقادیر زیادی مصالح ومواد سینمائی وجود دارد . نزدیکی و ــ رفتن ــ من بسینما بهرحال برای خودم بیشتر رسیدن و دست‌اندازی کامل به‌فن جدیدی بود که از مدتها قبل آنرا بکار گرفته بودم .

داواك ــ پس درواقع شما ادبیات را موقتاً انتخاب‌کردید وهمیشه در انتظار این بودید که روزی خود را ازطریق تصاویر بیان‌کنید ؟

پازولینی ــ نه ، بهیچوجه چون بهرحال خصوصیت من بعنوان یك مؤلف این است که همیشه دست‌اندرکار خلق چند اثر در یکزمان واحد هستم یــا بوده‌ام . من اشعاری به لهجهٔ «فریولی» مینوشتم و همزمان با آن اشعاری به‌زبان سنتی و معمول ؛ یعنی اشعاری تقــریباً لئوپاردی مانند ، ضمناً نشــر رساله‌ای مینوشتم و داستان « پسرهای زندگی » را هم در دست نوشتن داشتم ؛ حتی نقاشی هم میکردم ــ سینما درواقع چیزی بجز نوعی تغییرشکل مایه یکی‌از همین‌فنون تیپیك وخاص درمسیر کلی خلق‌هنری من ، بیش نبود .

داواك ــ ولی ، پازولینی ، آیا شما هم این عقیده را ندارید که سینما برای یك نویسنده میتواند سراب افسانه‌ای و منحرف‌کننده‌ای باشد ودرنتیجه او را از تعهدات وپیوندهایش بعنوان یك نویسنده دورکند ؟

پازولینی ــ خوب طبیعی است که از این گونه بیهوده‌گوئی‌های مکرر زیاد شنیده میشود مثلاً میگویند که کار نویسندگی کاری مقدس است و بجز آن هیچ‌کاری دراین حد نیست . خوب این امری بدیهی است که سینما از بعضی جهات یك وسیله منحرف‌کننده است ، اما من از آنهائی نیستم که این نسبت «مقدس» را به‌اثر ادبی میدهند و از سوی دیگر معتقدم که زبان سینما همان شأن ومنزلتی را دارد که زبان ادبی داراست ، هرچندکه درسینما بی‌دوام‌تر وکوتاه عمرتر است . با ذکر این نکات دیگــر دلیلی نمی‌بینم که به‌یکی بخاطر دیگری خیانت کنم . بعقیده من در این مرحله با دو فن جدا ومشخص سروکار داریم‌که ازنقطه‌نظر قدرت وامکان بیان در یك سطح قرار دارند .

داواك ــ واما شما ، وانچینی ، چه دلیلی باعث شد که اولین‌کار سینمائی‌ات را با یك قصه از ــ جورجو باسانی ــ شروع کردی ؟ (۱)

وانچینی ــ چون قصه‌ای‌بودکه بامن نوعی هم‌خوئی ، هم‌ذوقی و خویشاوندی داشت وحتی میتوانم بگویم‌که درآن قصه نوعی ترجمه وشرح حال خودم را میدیدم و لذا میتوانست دستمایه بسیار مفید و باارزشی برایم باشد . اتفاقــات و وقایعی را که باسانی در قصه خود شرح میدهد من دیده بودم و آنها را زندگی کرده کرده بودم ، لذا این مسائل همانقدر برای من زنده و قابل لمس بودند که برای باسانی . معتقدم‌که نمیتوانستم‌کارم را با هیچ فیلم دیگری بجز این شروع‌کنم .

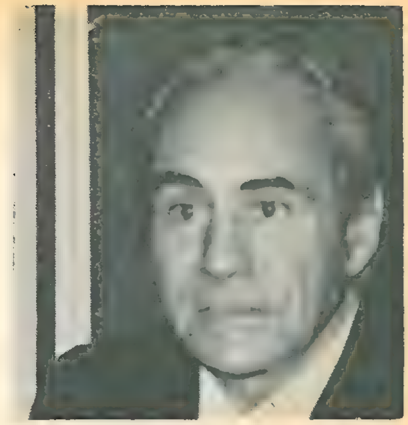
داواك ــ دو فیلم اول تو ، که یکی از آنها ــ همانطور که اشاره شد ــ از روی قصه باسانی اقتباس شده است آثاری هستند کــه میتوان آنها را براحتی در یك مسیر و رشته از آثار تاریخی جایگزین کرد که به‌ضبط واقعیات و رویدادهائی کــه واقعاً بوقوع پیوسته‌انــد میپردازند .

فیلم سوم تو یعنی«زندگی‌داغ» ازاین‌رشته و مسیر دور گشته میشود ــ دلیلش چیست ؟

وانچینی ــ باید بگویم که وقتی نقدهای منتقدین‌را راجع به«زندگی‌داغ» خواندم ودیدم کــه در مقابل تم و محتوای این فیلم آنچنان متعجب شده‌اند ، این تعجب آنها باعث اعجاب من شد و این مسئله یکبار دیگر بمن ثابت‌کردکه آقایان منتقدین نفهمیده بودند چرا آن ماجرای عاشقانه که در فیلم «شب طولانی۴۳» گنجانده بودم اینقدر مورد توجه و اهمیت بوده است . ساختن یك فیلم‌که درآن محور و ماجرای اصلی برگرده احساسات باشد و احساسات عنان کامل و اختیار تمام ماجرا را بدست گیرد ، ساختن فیلمی که در آن ارزش‌ها ، سلیقه‌ها و اثبات ارزشهای احساسی و عاطفی مطرح باشد همیشه یکی از بزرگترین هدف‌ها وآرزوهای من بوده است . شاید عجیب باشد ولی من‌هیچگونه تفاوت وتغییرجهتی بین «شب طولانی ۴۳» و «زندگی داغ» نمی‌بینم .

---

۱ ــ داستان فیلم شب طولانی ۴۳



برگزیده حرف‌های «لطفی آکاد»
کارگردان فیلم «عروس»

باسینماگران ترکیه فرانسه واسترالیا دریک گفتگوی جمعی

★ وقتی که‌فهمیدید فیلم‌شما برای شرکت درمسابقه فستیوال انتخاب شده، تعجب نکردید؟!

لطفی آکاد : من خوشحال شدم از اینکه دیدم فیلم «عروس» برای فستیوال انتخاب شده، این‌خود برای من جایزه‌ی ارزنده‌یی است .

★ مسأله‌ی اصلی‌فیلم از دید شما چیست؟

لطفی آکاد : فیلم ، یکی‌از مسایل مهمی‌که همیشه در ممالك در حال توسعه مطرح است ، عنوان می‌کند . آدم‌هایی که از دهات به شهر سرازیر می‌شوند ، اکثراً کارگرند ، آدم‌های زحمت‌کشی هستند که با سرمایه‌ی کوچکی از شهرك خودشان به‌امید پیشرفت به شهر می‌آیند . من‌مسأله‌ی خاص این‌نوع افراد را مطرح کرده‌ام. آنها به‌مجرد اینکه وارد شهرهای‌بزرگ می‌شوند با فضا و احوال دیگری روبرو می‌شوند . ولی آدم‌های وارفته‌ای‌نیستند. سخت‌کوش‌وسخت‌جان هستند . شباهت عجیبی‌دارند به‌قهرمانان فیلم‌های وسترن. همچنین‌علیرغم این‌سخت‌جانی وخشونت درعمق‌آدم‌هایی هستند عاطفی و بامحبت وسنت‌ها را نگهداری می‌کنند . و بهمین دلیل آدم‌هایی هستند‌که ناگزیرند جنگ‌را سرلوحه‌ی‌زندگیشان قرار بدهند و در این میان همه چیز را قربانی می‌کنند تا به‌پیروزی برسند . دراین درگیری‌ها همیشه این نسل جوان است که با آنها متفاوت است . نسل‌جوان آن وابستگی‌های متعصبانه را به سنت‌ها ندارد . . . ومن برای بیان مسایل فیلم یك زبان سینمایی خاصی انتخاب کرده‌ام وسعی داشته‌ام که میزان سن‌ها وکادراژ ساده هم‌آهنگ با مسایل فیلم باشد .

★ نسل جوان در فیلم از دهات به شهر می‌آید . دهات باید نماینده سنت‌پرستی و شهر محیطی خالی از سنت باشد درحالی‌که جوانهایی که ازدهات می‌آیند سنت‌ها را می‌شکنند . این‌دو مورد با هم متباین نیستند ؟

لطفی آکاد : هرکدام‌ازما درخانواده‌هایمان با این‌مسایل روبرو بوده‌ایم . . . عروس از نسل جوان است‌که برای از بین‌بردن سنت‌ها می‌آید . این عروس وشوهرش فقط نماینده‌ی نسل جدید نیستند بلکه نماینده‌ی پدرومادر جدید نیزهستند. بهرحال‌آنها برای دست‌یابی‌به‌وضع‌بهتر ومغازه‌ی بزرگتری می‌آیند واین‌جنگ آنهاست .

★ درفیلم عروس‌وخانواده‌اش درمحله‌ای پرت زندگی می‌کنند آیا در ترکیه تمام کسانی که تازه به شهر می‌آیند به چنین محله‌هایی می‌روند ؟

لطفی آکاد : عیناً همین‌شرایط دراستانبول هست . مکرراً دیده‌ام که آدم‌هایی که به شهر می‌آیند بعدازپنج شش‌ماه شروع می‌کنند به‌تغییر شکل . ده سال پیش اینطور نبود . دخترها وقتی به شهر می‌آمدند حتماً کلفت می‌شدند ولی حالا حتی با پول کمتر فقط درکارخانه‌ها کار می‌کنند .

★ این فیلم در ترکیه چه موقع ومقامی دارد ؟

لطفی آکاد : عروس در ترکیه ، در یك فستیوال داخلی جایزه برده وازطرف مردم هم با استقبال روبرو شده . ودرواقع یك فیلم ممتاز محسوب می‌شود .

★ تحصیلات شما تا چه‌پایه است وچطور کارگردان شدید ؟

لطفی آکاد : تحصیلات عالی در زمینه‌ی اقتصاد ، تجارت و علوم سیاسی دارم . بعد از خدمت نظام وظیفه به عنوان حسابدار در یك سازمان تهیه فیلم استخدام شدم . یك روزکتابی به‌من دادند وگفتند سناریویی ازروی‌آن بنویس. بعداً کارگردان شدم وتابه‌حال ۳۸ فیلم ساخته‌ام. اکثر فیلم‌هایم چنین فرمی دارند . وازسال۱۹۵۲ برای خودم یك سبك تازه درست‌کرده‌ام به‌این صورت‌که در فیلم‌برداری از تراولینگ استفاده نمی‌کنم وبه‌جای حرکت دادن دوربین آدم‌ها را حرکت می‌دهم . واین هماهنگ با روحیه‌ی ما شرقی‌هاست . مثلاً در فیلم «عروس» شوهر یك آدم دهاتی‌است‌که به شهرآمده. برخلاف غربی‌ها که همیشه فکر می‌کنند شرقی‌ها احساسات و عواطف خود را خیلی سریع با واکنش ، نشان می‌دهند بنظرمن‌شرقی‌ها آدم‌هایی‌بسیار درون‌گرا هستند و افکار خودرا با اعمالشان نشان می‌دهند. نمونه‌ی اعلای این نحوه‌ی تفکر را در نوع اعتراض پسر می‌بینیم که او بدون اینکه حرفی بزند یکمرتبه قصد کار در کارخانه را پیدا می‌کند .

برگزیده حرف‌های

«جان . بی . مورای»

و

«دیوید بیکر»

دوتن ازکارگردانان فیلم استرالیایی

«لیبیدو»

✶ برخلاف تصور مردمی که با زندگی در غرب آشنا نیستند در ممالك غربی مسأله‌ی رابطه‌ی بین‌زن ومرد، مسأله‌ی حل‌شده‌یی‌نیست. این یك اشتباه محض است . روابط بین زن‌ومرد، در غرب به درهمی و پیچیدگی بیشتری رسیده است. داستان فیلم «لیبیدو» مربوط به‌خانواده‌یی است که از نظر بین زن ومرد خانواده چنین وضعی‌دارد . اعضاء این خانواده آلامد نمی‌توانند با شرایطی‌که اطرافشان را فراگرفته دربیفتند یا بسازند .

✶ «لیبیدو» به معنی یك کشش پنهانی جنسی‌است . کودك حالتی داردکه گویی از نظر جنسی درحال بیدار شدن است . کشیش هم یك حالت‌پنهانی‌دارد وعوامل‌زیادی باعث برانگیختن آنها در جهت تمایلات جنسی‌شان می‌شود . . . اسم لیبیدو را درواقع پخش‌کننده‌ی‌فیلم انتخاب کرده است .

✶ تمایل جنسی غریزی است . همچنین درکشیش . شاید نحوه‌ی استدلال کشیش برای اعمال خود درمقابله با آن حالت کشیش بودن‌او باعث شده بود که دراین تمایلات بی‌تاب بشود . شاید اگر کشیش صبر می‌کرد به معنی واقعی در مذهب و به‌معنویت مذهبی می‌رسید .

✶ مسأله‌یی‌که در فیلم «لیبیدو» از نظر مذهبی مطرح است اینست که کاتولیسیسم چند رگه دارد . کاتولیسیسم ایرلندی با کاتولیسیسم اصلی تفاوت‌هایی دارد . حال، همین‌کاتولیسیسم غیرعادی ایرلندی در استرالیا وضع خام‌تری به‌خود می‌گیرد . ومواجهه آدم با آن متفاوت است . . . دختر فیلم با روش ورفتاری‌که داشت آدم خالص وصادقی بود ونظر باینکه باعث‌آزادی کشیش شد واقعاً براساس صداقت او انجام شد ، یعنی‌دختر درحد خودش معنویتی دارد وما باید درنظربگیریم که این‌معنویت برحسب‌برداشت‌افراد مختلف ، متفاوت است و باید برحسب شخصیت اشخاص سنجیده شود . اینست که دختر در حد خودش باآن برداشتی‌که داشت، صادق وباخلوص نیت بود .

✶ فیلم « لیبیدو » به شکل آشکاری نمودهایی ازعشق وروابط جنسی انسانی‌را دارد . در آن داستانی‌که ما ارائه داده‌ایم مرد خانواده دارای عواطفی بیمارگونه است و ازعواطف سالم برخوردار نیست . وفیلم ما سرشار است از میل جنسی ونه جنسیت به‌آن معنی‌که همراه است با احساسات و عواطف . یعنی جنسیت و غریزه‌ی خالص ومحض است . تنها جایی‌که این‌احساسات و عواطف وجود دارد در رابطه‌ی بین این‌مرد با رفیق مرد و با بچه‌هایش است . مثلاً در یك صحنه که «جری» قصد تجاوز به «جون» دارد وباخشونت به‌او حمله‌ور می‌شود وقتی دقت‌کنیم می‌بینیم که درواقع عاملی‌که باید منجر به‌تجاوز بشود وجود ندارد . عاطفه و احساساتی که باید وجود داشته باشد درحداقل قرار دارد .

✶ یك نکته‌یی‌که باید مطرح شود اینست که در استرالیا ، مردم قشر خاصی هستند که آدم‌هایی تربیت شده‌اند و وضعشان خوب است ولی به زن مثل یك وسیله نگاه می‌کنند . زن فقط وسیله‌یی است برای دفع آثار غریزی . و این یك مسأله‌ی استرالیایی است که شاید در بیرون از استرالیا مطرح نباشد . این نوع مردم بی‌فرهنگ زن را به‌عنوان اصلی آن نمی‌پذیرند درنتیجه رابطه با زنها چنین‌شکلی پیداکرده‌است که در لیبیدو می‌بینید .



حرفهای «بول اوژیه» و «ژاك وبر» بازیگران فیلم فرانسوی «حدیث نفس»

✶ بین فیلم «حدیث نفس» و کارهای «ژاك‌ریوت»بخصوص «عشق‌دیوانه» نزدیکیهایی هست ، شما که با « ژاك ریوت » در آن فیلم همکاری داشتید ، این‌شباهت را که از نظرسوژه وجود دارد حس می‌کنید ؟

بول اوژیه : بهیچوجه بااین مسأله درمورد کارگردانی‌موافق نیستم . کار این دوکارگردان (ژاك‌ریوت وفرانسوا لستری‌یه) باهم تفاوت‌های زیادی دارند . شاید این شباهتی که می‌گویید به این علت باشد که هردو فیلم براساس داستان « پیراندلو » ساخته شده و از نظر موضوع شباهت‌هایی باهم دارند .

✶ درباره‌ی‌نحوه‌ی راهنمایی«لستری‌یه» به بازیگران ، چه‌نظری دارید ؟

بول اوژیه : «لستری‌یه» سالها با برسون همکار بوده و به عنوان آسیستان او فعالیت داشته . و درخصوصیات کار برسون که گرفتن بازی خوب ازهنرپیشه‌هاست، سررشته پیداکرده. لستری‌یه خیلی به بازیگران فیلم آزادی عمل می‌دهد . وقبل از اینکه هرصحنه‌یی فیلمبرداری شود هرکس حق دارد نظر بدهد . ولی تمام کارهایی‌که انجام می‌شود، قبلاً بطوردقیق نوشته و نکته به‌نکته پیش‌بینی شده . ولی سر صحنه برحسب اظهارنظر همکاران لستری‌یه تغییراتی درآنها داده می‌شود .

ژاك‌وبر (عضوهیئت‌نمایندگان فرانسوی) : من‌هم با خانم «اوژیه» صددرصد موافقم . این روش ، روش مورد تأیید همه ماست . دقت و ظرافتی‌که «لستری‌یه» درمورد کارها دارد خیلی پسندیده است . او هیچوقت اجازه‌ی بدیهه‌سازی نمی‌دهد . و کارکردن با او خیلی راحت است . کارکردن با «لستری‌به» خیلی شبیه‌کارکردن با «کوستاگاورا»ست .

✶ شما به‌عنوان هنرپیشه چطور بازی در یك فیلم را قبول می‌کنید ؟

بول اوژیه : برای من دروهله‌ی‌اول اعتقاد به کارگردان مطرح است که بداند می‌خواهد چه‌کند ولی‌مسأله اینست کاری‌که انجام می‌شود تازه‌باشد، چون‌کسی‌که هنرپیشه‌هست ، هرکاری که جلوی دوربین بخواهند باید انجام بدهد . ولی من دوست دارم که کار تازه‌یی بکنم ، درمورد همین فیلم «حدیث نفس» وقتی به من پیشنهاد شد سناریو را خواندم و دیدم رلی‌که قرار است من بازی‌کنم شباهت زیادی به‌شخصیت من درفیلم «عشق دیوانه» ژاك ریوت دارد وقصد داشتم‌که ازاین‌کار منصرف بشوم .

ژاك وبر : من اول سناریو را می‌خوانم اگر رلی که قرار است به‌من بدهند مورد علاقه‌ام بود ، بعد می‌بینم که نویسنده‌ی سناریو کیست اگر کار نویسنده سناریو هم مورد علاقه‌ام بود می‌روم وبازی می‌کنم .

✶ وقتی‌که توضیحاتی درباره‌ی فرم‌فیلم و مسأله‌ی وجود یك فیلم درخود فیلم مطرح می‌شود ، این‌بار «کراون» پاسخ می‌دهد :

«همزمان باساخته‌شدن فیلم «حدیث‌نفس»، «فرانسوا تروفو» هم فیلم «شب آمریکایی» را ساخت که داستان یك فیلم است درخود فیلم . ولی این شباهت ، هیچ مسأله‌یی را ایجاد نکرد و به‌فروش هیچیك لطمه‌یی نزد . درمورد فیلم **حدیث‌نفس‌بایدبگوییم که هرسال‌درکمیته‌ی‌انتخاب هیئت‌تهیه‌کنندگان سینمای‌فرانسه، دوفیلم‌انتخاب می‌شود** برای شرکت در مراسم اسکار و امسال این دو فیلم انتخاب شده ، « شب آمریکایی » و «حدیث‌نفس» .

درژاپن فقط «آکیرا کوروساوا» نیست

میزوگوشی

MIZOGUCHI

نوشته : رابین‌وود

از : فیلم کامنت

ترجمه : حسن زاهدی

بهترین سرآغاز برای توصیف هنر میزوگوشی مقایسه او با کارگردان ژاپنی بزرگ همعصرش «اوزو» است . باید بی‌درنگ اقرارکنم که چنین‌مقایسه‌ای ازطرف من تنها متکی به تماشای ده تا دوازده فیلم ازمیزوگوشی وحدود شش هفت فیلم از «اوزو» است . بعلاوه تنوع زیاد موضوع ونحوه بیان فیلمهای میزوگوشی چنین مقایسه‌ای را پیچیده‌تر می‌کند . بنابراین بجای‌کوشش برای‌کشف روندهای‌کلی درکارهای اخیر میزوگوشی ، دراین‌مقاله‌کوشیده‌ام‌خودم‌را به‌دوفیلم Sansho Dayu « سانسوی پیشکار » و Ugetsu Monogatari « یوجتسو مونوگاتاری » که بنظر من بزرگترین و کاملترین نمونه ازمیان فیلمهائی است‌که از میزوگوشی دیده‌ام ، محدودکنم . این دو فیلم با یکدیگر و با سایرکارهای اخیر میزوگوشی از جمله فیلم باشکوه Uwasa No Onne « زن شایعه » که حوادث آن در عصر حاضر اتفاق می‌افتد وفیلم Street of Shame « خیابان شرم » که دارای جنبه‌های ظاهری متفاوتی است رابطه نزدیك دارند . می‌توانم ادعا کنم‌که این دو فیلم هسته مرکزی‌کارهای اخیر میزوگوشی را تشکیل می‌دهند ، گواینکه احتمالاً دیگران عقیده مشابهی‌درباره فیلم Shin Heike Monogatari یا Yang Kwei Fei خواهند داشت .

باآنکه میزوگوشی و اوزو درکناریکدیگرقطب‌های متضاد بنظر می‌رسند ، هردو دربرابرکوروساوای بیشتر متأثر ازغرب وفیلم‌های وسترن قرار داده می‌شوند . تعداد زیادی ازفیلم‌های‌کوروساوا از ادبیات مغرب‌زمین اقتباس شده وازطرف دیگر تاکنون چهار فیلم او در هالیوود وایتالیا دوباره سازی شده است . عجیب است‌که تاکنون‌کسی نخواسته است «داستان توکیو» یا «سانشو» را درمحیط آمریکائی دوباره سازی‌کند . ظاهراً چنین تصور می‌شودکه رنگ وحال بومی این فیلم‌ها قابل‌انطباق با معیارهای جوامع مغرب زمین نیست ، حال آنکه سبك آرام واندیشمندانه این دوفیلم مهمترین ویژگی آنهاست . تاآنجاکه اطلاع دارم سبك‌کار میزوگوشی بیش ازهر کارگردان ژاپنی دیگر با کارهای اوفولس ازیك طرف و روسلینی ازطرف دیگر نزدیکی دارد . با اینحال نمی‌توان ازهیچ نظر نتیجه‌گرفت‌که او مدیون سینمای اروپاست . این نزدیکی را می‌توان بیشتر نتیجه تصادف یا زائیده قرابت روحی ذاتی دانست تا نتیجه تأثیرهریك بردیگری . بی‌گمان سبك‌کار میزوگوشی و اوزو در فیلم‌های اخیرشان حاصل یك دوره طولانی رشد تکاملی درسینمای ژاپن ودرغایت درفرهنگ ژاپنی است .

خطوط اصلی کمپوزیسیون‌های بصری اوزو در انحصار چهارگوشه‌ها و راست‌گوشه‌هاست ، حال آنکه کمپوزیسیون‌های میزوگوشی مشخص به تأکید چشمگیر ومداوم برخطوط مورب است . غایت‌گرایش سینمای اوزو رشته‌ای ازتصاویر ساکن است . بازیگران او درست روبروی دوربین ویا درنیمرخ‌کامل نسبت به‌آن ایستاده یا نشسته‌اند وطرح‌های چهارگوشه یا راست‌گوشه دکور - دیوارها ، درها وپنجره‌ها - بازیگران را گوئی‌که بخواهند هریك را درمحفظه کوچکش ازدیگران جدا

سازد ، دربر می‌گیرد . هرتصویر صورت یك نقاشی قاب شده وجدا ازدنیای بیرون ازپرده سینما را می‌یابد . بازیگران تقریباً هیچوقت طی یك نما وارد صحنه ویا ازآن خارج نمی‌شوند . استقلال وتجرد تصویر شدیداً حفظ می‌گردد وچشم بیننده پیوسته ازحواشی به هیاکل مرکزی‌کشانده می‌شود .

حتی کمپوزیسیون‌های صحنه‌های بی‌تحرك گفتگو درفیلم‌های میزوگوشی براساس خطوط مورب که ازپهنای پرده می‌گذرند ، تنظیم شده است . بازیگران وحتی بوریائی‌که برآن می‌نشینند درزوایای غیرمنظم نسبت به دوربین قراردارند . برعکس اوزو که بازیگران‌را راست جلوی در یا دیوار می‌نشاند ، میزوگوشی اغلب یك‌گوشه را بعنوان نقطه کانونی برمی‌گزیند . کمپوزیسیون‌های میزوگوشی هرقدر زیبا باشد (ودرسینماکمپوزیسیون‌های زیباتری سراغ نداریم) ، خطوط مورب درهمه حال چشم را به ورای حدود پرده سینما می‌کشانند .

آنچه‌که درمورد صحنه‌های‌داخلی گفته شد ، درمورد صحنه‌های خارجی نیز صدق می‌کند ؛ جاده‌ها اغلب اقطار پرده را طی می‌کنند . دریوجتسو قایق حامل ماهیگیر درحال مرگ درمسیری مایل بربدنه قایقی‌که اوهاما به ساحل بسته است ، ازمیان مه پدیدار می‌شود ؛ در «مادام یوکی» یك قایق سریع‌السیر ودنباله کف‌آلود آن خط موربی برپرده ترسیم می‌کنند .

این تضاد را سبك‌کاملاً متفاوت دوکارگردان در بکارگرفتن دوربین تشدید می‌کند . درکارهای اخیر اوزو دوربین تقریباً هیچوقت حرکت نمی‌کند . قطع ازیك نمای ساکن به نمای ساکن دیگر سبب می‌گرددکه قسمت‌های‌کوچکی ازدنیا مجزا ازهم بعنوان موضوع اندیشه مشاهده شود . درفیلم‌های‌اخیرمیزوگوشی دوربین دربیشتر نماها حرکت می‌کند وحرکات آن اغلب طولانی وپیچیده است . حرکت دوربین‌که طی آن یك قسمت ازدنیا اززاویه دید خارج می‌شود وقسمت‌های دیگری داخل‌کادرگرفته می‌شود ، وظیفه ایجاد وحدت وبهم – پیوستن را انجام می‌دهد . بدین ترتیب عبارت « سینمای تأمل واندیشه » بیشتر توصیفی ازسینمای اوزوست تا از سینمای میزوگوشی‌که درآن اندیشه پیوسته توسط تحرك فیلم متوازن می‌گردد وگاهی نیز تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد . دراینجا اشاره به محتوای‌کار هردوکارگردان می‌تواند روشنگر این وجه افتراق باشد . هردو مکرراً با تم خانواده سروکاردارند ؛ ولی‌درحالیکه شخصیت‌های اوزو سرانجام تنها وازهم جدا هستند ، شخصیت‌های میزوگوشی حتی وقتیکه بعضی ازآنها مرده باشند ، تقریباً بدون استثناء به نوعی بهم پیوستگی روحی دست می‌یابند . بدین ترتیب می‌توان ادعاکردکه تفاوت سبك این دوکارگردان اگرکه بیان‌کننده تضادگرایش‌های کلی آنان نباشد ، با آن بی‌ارتباط نیست .

یك مثال ازفیلم سانشو به روشن‌کردن نقش جنبه اندیشمندانه ومشاهده صرف درفیلم‌های میزوگوشی‌کمك می‌کند . زوشیو می‌کوشد خودرا به وزیر برساند واز جنایت‌هائی‌که سانشو مرتکب شده است به وی شکایت‌کند؛ ولی درعوض توسط نگهبانان دستگیر وزندانی می‌شود . نمای با حرکت به جلوکه تقلاهای مذبوحانه زوشیو را برای رسیدن به وزیر نشان می‌دهد ، بهیچوجه بخاطر مشاهده صرف برای تفکر نیست . این نما تماشاچی را مستقیماً درحرکات تب‌آلود صحنه ، درنیاز وحالت نیمه هیستری مرد جوان سهیم می‌سازد . میزوگوشی نما را برای نشان‌دادن نزدیك شدن نگهبانان قطع نمی‌کند ؛ آنها ناگهـان ازهرسو بداخل‌کادر هجوم می‌آورند . [هجوم ناگهانی نیروهـای متخاصم به داخل کادر از موتیف‌های مکرر میزوگوشی است ؛ نمونه‌های چشمگیر دیگر صحنه فرار مادر ازجزیره سادو در « سانشو » و



سه صحنه ازفیلم « یوجتسو » اثر میزوگوشی

صحنه تجاوز به اوهاما در « یوجتسو » است .] ورود ناگهانی نیروهای تهدیدکننده ومخرب به داخل کادر که قهرمان را محاصره می‌کنند وبزانو درمی‌آورند ، احساس ناپایداری چیزها ، امکان وقوع هرحادثه درهرلحظه وبی‌دفاعی دردناك شخصیت‌ها را با قدرت تمام به‌تماشاچی منتقل‌می‌کند. بعلاوه‌این‌نماکیفیت‌پرتحرك‌سبك‌کارمیزو- گوشی را نیز آشکارمی‌سازدکه درآن‌کمپوزیسیون‌ها -که هیچگاه به یك فرم نهائی وثابت نمی‌رسند وپیوسته در تحول وتغییر هستند - درهمه حال بسوی دنیائی بیرون ازکادر فیلم اشاره می‌کنند . ازطرف دیگر قطع این نما در اوج حادثه به یك نمای دورکه بیك لحظه صحنه حادثه را ازما دور می‌کند وآن را درقاب تزیینی تصویردرختی درجلو صحنه قرار می‌دهد، نیز ازمشخصات چشمگیر سبك‌کار میزوگوشی است . خشونت صحنه وفریادهای دیوانه‌وار قهرمان به ناگهان برزمینه‌ای‌ازآرامش وسکون قرار می‌گیرد . این تضاد از ویژگی‌های اساسی هنر وجهان‌بینی میزوگوشی است .

یانمائی‌ازفیلم یوجتسورا درنظربگیریم که‌صندل‌های اوهاما راکه هنگام تقلای او درصحنه تجاوز ازپایش افتاده است ، درساحل دریا نشان می‌دهد . این‌نما ازبعضی نظرها معادل نسبتاً نزدیك نماهای مناظر طبیعی یا مناظر شهر است که درفیلم‌های اوزو عموماً درفاصله بین‌دوصحنه یا برای نشان‌دادن‌گذشت زمان بکار می‌روند ولحظه‌هائی برای تأمل واندیشه فراهم می‌کنند ، لحظاتی‌که ماجرای فیلم متوقف می‌گردد وبه چشم ومغز فرصتی برای‌آسایش وتأمل برمناظر فاقد هیجان ویا لااقل بدون ربط مستقیم با داستان داده می‌شود . ولی دراینجا با تفاوت بسیار مهمی روبرو هستیم ؛ نمای صندل‌هاکه پس ازیك صحنه پرالتهاب وخشن می‌آید ، لحظه آرامی برای تأمل‌واندیشه فراهم می‌کند ، با اینحال این صحنه نه بدون ارتباط به داستان‌است ونه خالی ازهیجان . وحتی‌آرامش‌وبرهنگی صحنه یادآورساختمان سفرگونه فیلم است . حالت دلتنگ کننده صحنه از مجموعه پیچیده‌ای از اشارات داستانی -مهمتر ازهمه فکر مسئولیت توبای شوهر اوهاما درمورد آنچه‌که برسر او آمده است -- سرچشمه می‌گیرد . نماهائی که اوزو بین سکانس‌ها قرار می‌دهد نقاط ساکنی برای اندیشه محض هستند . حال آنکه نمای صندل‌ها تماشاچی را درایجاد توازن بین احساس درگیری ومیل به دور ایستادن واندیشیدن‌که ازمشخصات‌کار میزوگوشی است کمك می‌کند .

حرکت بسوی تمامیت ووحدت انگیزه قدرت‌دهنده فیلم‌های آخری میزوگوشی است‌که بیکسان درجزئیات پرداخت صحنه‌ها وپیشرفت‌کلی فیلم مشخص است . در فیلم‌های میزوگوشی یك حادثه هیچگاه ازحوادث دیگر جدا نیست ؛ به تماشاچی هیچگاه اجازه داده نمی‌شود تسلیم عکس‌العمل‌های عاطفی مستقیم حادثه شود ، بلکه تشویق می‌گرددکه هرحادثه را ازیك نقطه نظر جهانی بنگرد . این‌گفته راکه شاید عارفانه بنظر آید (ودرغرب خیلی زود نسبت به عرفان مشکوك می‌گردیم ویا آن را با ابهام محض اشتباه می‌کنیم) می‌تـوان به جزئیات میزانسن میزوگوشی مرتبط ساخت . دوصحنه‌که دارای محتوای عاطفی نیرومندی هستند درنظر می‌گیریم : صحنه آدم دزدی در « سانشو » و زخم خوردن می‌یاگی در « یوجتسو » . این دوصحنه با آنکه ازنظر پرداخت با یکدیگر تفاوت دارند، هردو بازگوکننده طرز فکر واحدی درباره زندگی ، ارزش‌ها ، وظیفه هنر ودرباره رابطه تماشاگر با حوادث روی پرده هستند .

سانشو ، تاماکی و دوفرزندش زوشیو وآنجو سفر برای پیوستن به پدر تبعید شده خانـواده را به نیمه رسانده‌اند . راهبه سالخورده‌ای به‌آنها غذاومکان می‌دهد وبه تاماکی پیشنهاد می‌کند بقیه راه را با قایق طی‌کند ودرعین حال به‌آنها خیانت می‌کند . تاماکی وپرستار پیر بچه‌ها با قایق ربوده می‌شوند ، درحالیکه‌کودکان درساحل دردست راهبه ویك قایقران دیگر اسیرند . پرستار پیر را ازقایق درآب سرنگون می‌کنند و او غرق می‌شود . کودکان ازدست راهبه وقایقران فرار می‌کنند وخودرا به‌کناره آب می‌رسانند ولی بلافاصله دوباره دستگیر می‌گردند . ازنظر پرداخت این سکانس دارای سه ویژگی قابل توجه است : حرکات تند - چه حرکات دوربین وچه حرکات داخل کادر - که شدت تقلای شخصیت‌هارا درمقابل عواملی‌که‌آنهارا ازهم جدامی‌کند، نشان می‌دهد ؛ استفاده فراوان ازنماهای دورکه خشونت ، هیجان واندوه صحنه را برزمینه طبیعت آرام - سطح صاف آب ، آسمان بی‌ابر ، علف‌ها ودرخت‌های برهنه وبی‌حرکت - قرار می‌دهد؛ استفاده ازعدسی با فاصله کانونی طولانی‌که تمام اجزای صحنه را دقیقاً مشخص می‌کند . درابتدای سکانس درنمائی‌که سمت چپ آن را منظره درختان بی‌برگ وخاردار پرکرده‌است ، قایقرانان را می‌بینیم‌که برگرد آتش - نقطه کانونی نما - نشسته‌اند وپس‌ازآگاهی ازنزدیك شدن خانواده جنب‌وجوش شومی زا آغاز می‌کنند . (ارتباط آب وآتش را بعنوان موتیف وحدت‌دهنده فیلم بعداً مورد بررسی قرار خواهیم داد).

استفاده ازنمای دور بمنظور حفظ فاصله عاطفی نشانه بیطرفی یا بیعلاقگی نیست . شدت خارق‌العاده میزانسن این سکانس‌گواهی است برآمادگی میزوگوشی برای درگیرشدن با درد ورنج شخصیت‌هایش . والبته نمای دور درهمه‌حال بکمك عدسی با فاصله‌کانونی‌طولانی فیلمبرداری می‌شود بطوریکه حادثه درعین حال‌که در فاصله قرار می‌گیرد ، واقعیت آن پیوسته تأکید می‌شود. درسینما هیچوقت واقعیت فیزیکی فضاگویاتر ازاین بکار گرفته نشده است . میزوگوشی متناوباً ازنمای ساحل به نمای قایق قطع می‌کند بی‌آنکه با تجزیه اجزای صحنه احساس بهم پیوستگی دوقطب حادثه را نابود سازد . از قایق تاماکی را درجلوی نما وکودکان را درساحل می‌بینیم‌که درتقلای فرار ورسیدن به‌مادر هستند ؛ از ساحل‌کودکان را درجلوی نما وکوشش تاماکی را برای بازگشت بسوی آنان دریك نمای دور شفاف می‌بینیم . درقطع ازیك نما به نمای دیگرگسترش فضائی‌که مادر وفرزندان را ازهم جدا می‌کند با دقت وسواس‌آمیزی رعایت شده است وواقعیت فیزیکی فاصله با نشان‌دادن قایق وساحل درتمام نماها حفظ می‌شود . نحوه پرداخت این سکانس تم اساسی فیلم - کشش بین جدائی فیزیکی وبهم پیوستگی روحی - را بیان می‌کند ؛ میزوگوشی بهم پیوستگی افراد خانواده راکه به اجبار ازهم جدا می‌گردند ، با نگهداشتن آنها درداخل یك نما تثبیت می‌کند .

یوجتسو : می‌یاگی با کودکش دربازگشت به خانه دریك جاده‌کوهستانی مورد حمله سه فراری‌گرسنه قرار می‌گیردکه قرص‌های نان اورا می‌ربایند . وقتی می‌یاگی اعتراض می‌کند یکی ازآن سه با نیزه بدنش را سوراخ می‌کند . می‌یاگی‌که هنوز پسرکوچکش را برکول دارد باتکیه به‌یك چوبدستی تلوتلوخوران به راه ادامه می‌دهد. دراین سکانس قطع وجود ندارد ودرواقع نمونه‌کلاسیك یك پلان سکانس است ، سکانسی‌که تماماً درداخل یك نما تنظیم می‌گردد . ولی حفظ واقعیت ابعاد فضائی در محدوده تصویر وحفظ فاصله تماشاچی با حادثه ازشرایط اساسی ایجاد تأثیر خاص این صحنه است .

کمترکارگردانی می‌توانست درچنین صحنه‌ای‌تسلیم وسوسه خوردکردن آن به بیست‌و اندی نما - نماهای درشت ازبیرون‌آمدن سه فراری ازکلبه ، ازصورت وحشت‌زده می‌یاگی ، فرورفتن نیزه دربدن زن ، ازقیافه گریان‌کودك ، وضعیت دردناك زن وازصورت بی‌احساس سه مرد - نشود ، که بی‌شك تأثیر مستقیم ونیرومندی ایجاد می‌کرد . نمای طولانی میزوگوشی درسراسر صحنه فاصله بین تماشاگر وحادثه ونیز وحدت وتداوم حادثه واحساس محیط را - احساس اینکه این حادثه دریك دنیای واقعی محکوم به زمان ومکان اتفاق می‌افتد - حفظ می‌کند . میزوگوشی ازتماشاگر نمی‌خواهد تنها نسبت به‌حادثه فرورفتن نیزه درشکم زن عکس‌العمل نشان دهد ، بلکه نسبت به حادثه‌ای‌که دریك محیط واقعی رخ می‌دهد ، فاصله‌ای‌که دوربین بین ما وحادثه برقرار می‌کند ، ازشدت و تأثیر مستقیم احساسی کـه حادثه برمی‌انگیزد ، می‌کاهد ولی درعوض برعمق وظرافت آن می‌افزاید ، ما فرصت آن را می‌یابیم‌که درباره حوادث پیش رویمان با دید بازتر و با توجه به‌حوادث پیش از آن ونتایج احتمالی آن بیاندیشیم .

تنظیم یك آکسیون پیچیده دریك سطح وسیع در یك نما نمایشگر چیره‌دستی‌کم‌نظیر - ودرعین حال‌بغایت نامتظاهرانه - است. تنظیم این‌صحنه بسیاری‌ازخصوصیات ویژه سبك میزوگوشی را دربردارد . موقعیت دوربین کمی بالاتر ازنقطه دید بازیگران است بطوریکه تماشاچی نه‌تنها صحنه حادثه وکلبه‌ای‌که سه فراری ازآن بیرون می‌آید ، بلکه امتداد جاده را تا پائین دره نیز می‌بیند . جاده بطور مورب ازپهنای پرده می‌گذرد . هنگامیکه می‌یاگی باکودکش برپشت درجاده به پیش می‌رود ، سه مرد ازاطراف‌کادر ظاهر می‌گردند و می‌یاگی را محاصره می‌کنند . فکر ما بلافاصله به صحنه تجاوز اوهاماکه مشابه این صحنه است برمی‌گردد . آن سه نان‌ها را از می‌یاگی می‌ربایند ، یکی اورا زخمی می‌کند وبعد هرسه درشیب جاده ازنظر ناپدید می‌گردند . می‌یاگی با زحمت ازجا برمی‌خیزد وتلوتلوخوران به راه ادامه می‌دهد . دوربین همراه او وبجلو حرکت می‌کند ویك چوبدستی راکه در امتداد مایلی نسبت به مسیر جاده افتاده است - وبدین ترتیب خط مورب دیگری‌نسبت به‌کادربوجود می‌آورد - نشان می‌دهد . [تمام خطوط اصلی‌کمپوزیسیون به دنیای خارج ازکادر فیلم اشاره دارند .] می‌یاگی چوبدستی را اززمین برمی‌دارد وبکمك آن دوباره براه می‌افتد. دوربین نیز همراه می‌یاگی بحرکت ادامه می‌دهد وما سه مرد فراری‌را درفاصله بسیار دورمی‌بینیم‌که برسرقوت ناچیزی که بچنگ آورده‌اند ، با یکدیگر می‌جنگند و حرکاتشان درفاصله‌ای بسیار دور ، تضادی بصری بـا حرکات می‌یاگی ایجاد می‌کند . بدین ترتیب درد زن زخم خورده برزمینه آشوب ورنج جهانی‌قرارداده می‌شود ومنظره دنیائی‌که درآن انسان‌ها ازگرسنگی رنج می‌برند وبرای زنده ماندن یکدیگر را می‌درند ، سبب می‌گردد احساس نفرت ما نسبت به رفتار آن سه مرد با می‌یاگی تعدیل گردد .

میزوگوشی درساختن «یوجتسو» بامشکلاتی روبرو بوده است وبویژه ناگزیرگردید به ملاحظات تجاری در داستان فیلم تغییراتی بدهد . درطرح اولیه توبای و اوهاما بعنوان ساموراِئی و زن روسپی به شهرت و ثروت زیاد دست می‌یافتند وپایان فیلم تضاد مشخصی بین غنای مادی وفقر روحی (سرنوشت توبای و اوهاما) دربرابر فقر مادی وغنای روحی (سرنوشت‌گنجورو و می‌یاگی) ایجاد می‌کرد . درنسخه فیلم شده داستان سرنوشت نهائی توبای وگنجورو تضاد چشمگیری بدست نمی‌دهد ؛ ازنظر مادی هردو مرد به نقطه آغاز برگشته‌اند با این تفاوت که‌گنجورو ازنظر روحی تکامل یافته ، حال آنکه توبای فقط تسلیم سرنوشت شده‌است . گنجورو به وحدت روحی کامل با همسرش می‌یاگی‌که مرده است ، رسیده است ، ولی توبای تنها به تسلط زنانه اوهاما گردن می‌نهد . پرداخت هردو داستان بی‌نقص است واین احساس‌که درنیمه دوم فیلم دو داستان چندان خوب با هم تلفیق

نشده، احتمالاً ناشی ازتغییراتی است که درآخرین دقایق در داستان داده شد.

نقص مهمتر فیلم بعقیده من وجود غیرضروری راهب بودائی است که سرنوشت گنجورو را درسیمای او «می‌بیند». گوایکنه بعید نیست برای تماشاگر ژاپنی این صحنه با توجه به اشارات فرهنگی وسنتی آن قابل فهم باشد. درمقایسه با «سانشو»، «یوجتسو» ازنظر ساختمانی ناقص است؛ ولی بااینحال می‌توان آن را برتر ازتقریباً هراثر سینمائی دیگر دانست. برای توجیه چنین عقیده‌ای توجه به دوعنصر فیلم ضروری است: نحوه ارائه صحنه‌های خارق‌الطبیعه ومسئله سازش با واقعیت، با دنیای زندگی روزمره انسان‌ها که گرایش کلی فیلم بسوی آنست.

پرداخت ظریف، احترام‌آمیز ودرعین حال پرایهام میزوگوشی درصحنه‌های خارق‌الطبیعه ونیز خودداری وی ازایجاد هیجانات عامیانه تاکنون درسینما – ازجمله درکارهای ژاك تورنور یا درایر – نظیر نداشته است. میزوگوشی دراین صحنه‌ها ازاستفاده ازحقه‌های سینمائی وتحریف واقعیت داخل کادر اجتناب می‌کند وکیفیت جادوئی صحنه را تنهـا با کمك دکور ونورپردازی می‌آفریند. مثلاً این تصور که خانه شاهزاده خانم واکاسا دردنیائی خارج از زمان وجود دارد بدون هیچگونه کوشش وبدون اظهارنظر با نشان‌دادن آن درسه وضعیت مختلف به تماشاگر منتقل می‌شود. اول بصورت یك خانه روبویرانی با دروازه شکسته وباغ پرازعلفهای هرزه؛ درصحنه دوم خانه را گوئی که با ورودگنجورو بطرز سحرآمیزی جان‌گرفته باشد، با دروپنجره تمیز وباغ مرتب و با پیشخدمت‌های شمعدانی بدست می‌بینیم؛ در صحنه سوم ازخانه چیزی باقی نمانده است بجز چند ستون دودگرفته که ازمیان علف‌های هرزه قد برکشیده‌اند واز یکی ازآنها کمیونوئی که گنجورو برای واکاسا آورده بود، آویزان است.

صحنه ظاهرشدن روح می‌یاگی برای استقبال از بازگشت شوهر به خانه ازاینهم جالب‌تر است. ازداخل خانه گنجورو را می‌بینم که نزدیك می‌شود، ازپنجره به داخل نگاه می‌کند، در را بازمی‌کند وداخل می‌شود. اطاق کاملاً برهنه ونظافت نشده است. او مرددانه طول اطاق را می‌پیماید و می‌یاگی را صدا می‌زند. دوربین همراه او بطرف چپ حرکت دورانی می‌کند بطوریکه سمت راست اطاق ازکادر خارج می‌شود. گنجورو ازیك در دیگر درسمت چپ بیرون می‌رود وما ازپنجره اورا می‌بینیم که خانه را دور می‌زند و دوباره به در جلوئی خانه می‌رسد. دوربین همراه گنجورو حرکت می‌کند اما این‌بار هنگامیکه نیمه دیگر اطاق واردکادر می‌شود می‌بینیم که اطاق بطرز معجزه‌آسائی مرتب شده است ودر وسط آن می‌یاگی کنار آتش مشغول طبخ غذا ودرانتظار گنجوروست که وقتی دوباره وارد اطاق می‌شود اورا می‌بیند. هیجانی که این لحظه درما می‌آفریند نتیجه این واقعیت تکنیکی ساده‌است که تمام صحنه بدون قطع ومحو وهرگونه مونتاژ فیلمبرداری شده است؛ پیش چشم ما غیرممکن اتفاق افتاده است.

جنبه دیگر پرداخت احترام‌آمیز میزوگوشی در صحنه‌های خارق‌الطبیعه پرهیز ازمحدودکردن آنها به مفاهیم سمبلیك است. درصحنه‌های ظهور ارواح در «یوجتسو» مفاهیم با اشاره بیان می‌گردد، آنچنانکه احساس شگفتی ما ازحضور عوامل خارق‌الطبیعه هیچگاه لطمه نمی‌بیند. برای درك مفهوم دوصحنه‌ای که دربالا شرح دادم باید به تشابه بین آنها توجه کنیم. درهردو صحنه بنظر می‌رسدکه خانه با گام نهادن مرد بدرون آن جان می‌گیرد. صحنه ظاهرشدن روح می‌یاگی آشکارا با استقرار مجدد وحدت خانوادگی وزناشوئی ارتباط دارد. ولی صحنه ظاهرشدن ارواح واکاسا وپرستارش بخاطر ارضاء میل به بارورکردن واکاسا ازطریق زناشوئی بوده است. شباهت‌های دوصحنه سبب می‌گرددکه آنهارا بهم مرتبط سازیم ولی هدف تشابه اشاره به تضاد بین این دوصحنه نیز هست. دنیای خارج اززمان واکاسا با توهم ارتباط دارد و رؤیای تحقق آرزوهای غیرعملی (ظروف سفالینی که گنجورو باتردید بعنوان ساخته‌های خود باز می‌شناسد، هیچگاه درزندگی واقعی بدست او ساخته نشده بود) وسرانجام با مرگ تنها تحقق واقعی میل به‌گریز ازفشار مسئولیت واقعیت، زیبائی سکرآور این صحنه درتضاد با سبك پرداخت سایرقسمت‌های فیلم است گواینکه سبك مشخص میزوگوشی درتنظیم کمپوزیسیون‌ها براساس خطوط مورب واستفاده ازحرکت دوربین همچنان بچشم می‌خورد. دراینجا تصاویر باآگاهی وتصنع بیشتر تنظیم شده و دوربین ازیك تصویرزیبا دقیقاً برای درکادرگرفتن تصویر زیبای دیگری حرکت می‌کند.

بعلاوه در اینجا ما بیش از سایر قسمت‌های فیلم به‌بازیگران نزدیك هستیم. حتی در اوج صحنه عشق‌بازی روی چمن احساس خفقان‌آوری برصحنه سنگینی می‌کند. واکاسا به‌گنجورو پیشنهاد می‌کند پیش‌اوبماند وبه‌تکمیل هنرش بپردازد. ماهیت این نوع هنر را اشیاء ظریفی‌که می‌یاگی بعنوان ساخته‌های گنجورو معرفی می‌کند، نشان می‌دهند – هنر برای هنر وبدون هیچگونه ارتباط به دنیای واقعی که می‌یاگی درآن رنج می‌برد.



صحنه‌ای ازفیلم « سانشو دایو » اثر میزوگوشی

درپایان فیلم، گنجورو به وحدت روحی باهمسرش دست یافته و با راهنمائی روحی او به‌ساختن ظروف سفالینی می‌پردازدکه متفاوت ازیکسو با اشیاء ظریف وهنری دنیای واکاسا وازدسوی دیگر با ظروف خشن وبازاری که گنجورو را درابتدای فیلم سرگرم ساختن وفروش آنها دیدیم، هستند. احساسی که او اینبار درقالب ظروف می‌ریزد بازگوکننده تأثیر عمیقی است که حوادث قبلی براو داشته است. صنعتگر به هنرمند به مفهوم کامل آن تبدیل شده است ومفهوم هنرمند را دراینجا با توجه به سبك پرداخت میزوگوشی وساختمان وعمق فیلم‌های اخیر او تعریف می‌کنیم. ظرافت و عمق حساسیت و درك میزوگوشی را می‌توان با درنظرگرفتن این موضوع که او چگونه پس ازآفریدن زیبائی‌های اغواکننده دنیای رؤیائی واکاسا ما را به‌کشف زیبائی عمیق‌تر درسازش نهائی گنجورو بادنیای واقعی وجریان زندگی دربعد زمان هدایت می‌کند، دریافت.

ازآخرین سکانس «یوجتسو» دونما بعنوان‌نمونه‌های کاملی ازگرایش میزوگوشی بسوی ایجاد وحدت بین اشخاص واجزای داستان انتخاب می‌کنم. یکی‌نمائی‌است که گنجورو را کنارگور همسرش نشان می‌دهد. گنجورو می‌پرسد چـرا باید می‌یاگی می‌مرد؟ وصدای لطیف می‌یاگی جواب می‌دهدکه اوآنجا درکنار اوست. دوربین ازچند لحظه پیش حرکت بعقب را شروع‌کرده است ودر لحظه‌ای که می‌یاگی صحبت می‌کند ما ابتدا فضای خالی کنار گنجورو وسپس پسرشان را می‌بینیم که کنارگورزانو زده است – فرزندی که زن وشوهـر دروجود او بهم پیوسته‌اند وشاید نماینده تنها نوع جاودانگی است که انسان می‌تواند به‌آن دست یابد: جاودانگی تکرار وانتقال ازیك نسل به نسل دیگر. نمای دوم آخرین نمای فیلم است. درقسمت عقب صحنه گنجورو مشغول مواظبت از کوره است وظروف سفالینی که با علاقه وبعنوان‌کار مشترك زن وشوهر آفریده شده درآن پخته می‌شود. در قسمت جلوی صحنه اوهاما به‌کودك کاسه‌ای ازبرنج پخته می‌دهد. کودك به طرف راست صحنه می‌دود و دوربین با او حرکت طولی می‌کند و او ظرف برنج راگوئی که مادرش هنوز زنده است، کنار قبر می‌گذارد و دوربین بطرف بالا اوج می‌گیرد ومنظره‌ای‌راکه فیلم باآن شروع شد، ودرآن دومرد در دوردست‌ها مشغول‌کار درمزارع هستند، آشکار می‌کند.

زیبائی دردآلود این نما که شاید قابل مقایسه با نمای انتهائی هیچ فیلمی نباشد مولود چند عامل است: اول تداوم حرکت دوربین‌که تمام اجزای صحنه را بهم می‌پیوندد – ظروف سفالین، کودك‌که بین پدرومادر حرکت می‌کند – ودرنتیجه احساس‌پیروزی‌روح‌برمرگ، بهم پیوستن معنوی خانواده واحساس زندگی جدیدی‌که ازپذیرش این بهم پیوستگی سرچشمه می‌گیرد را ایجاد می‌کند؛ دوم احساس تداومی‌که وجود دومرد درمزرعه به‌آن اشاره می‌کند (فیلم باصحنه عزیمت گنجورو وتوبای به شهر شروع می‌شود.)، تداوم جریان‌کلی زندگی در شکل زندگی اشخاص دیگر، زندگی‌هائی مشابه با زندگی آدم‌هائی‌که شاهد ماجراهای آنان بوده‌ایم ودرعین حال متفاوت وهریك یگانه. سوم، این نما ازنظر فرم قرینه اولین نمای فیلم است. دوربین ازهمین منظره بطرف پائین وچپ حرکت می‌کند وگنجورو را درکنارکاری نشان می‌دهد. این یك تقارن فرمی محض نیست؛ میزو گوشی پس‌ازآنکه ما را با زندگی‌گنجورو آشنا ساخت، توجهمان را به‌دنیای خارج‌که درآن برای هرانسان امکانات فراوانی برای زندگی وجود دارد، معطوف می‌سازد. تأثیرکلی نما تعمیم ماجراست واشاره به این موضوع‌که داستانی‌که شاهد آن بوده‌ایم ازیك نظر یگانه وازنظری دیگر مشابه سرنوشت آدمیان دیگر است واینکه هرکسی بنحوی مخصوص بخود می‌تواند به مرحله رضا

و درك یگانگی روحی دست یابد .

اشاره کرده‌ام که یوجتسو را می‌توان بیانیه هنری میزوگوشی دانست . سه نوع ظروف سفالین که گنجورو باآنها سروکار پیدا می‌کند وبویژه طرز فکر گنجورو درباره آنها ونقش هریك ازانواع ظروف درتحول زندگی او ازاین نظر بسیار قابل توجه هستند ، مخصوصاً وقتیکه آنهارا باتغییرات سبك پرداخت میزوگوشی ربط بدهیم . میزوگوشی با استفاده ازتحولات داستانی ونتایج حوادث ازیك سو هنر بازاری را رد می‌کند (کوشش برای بدست آوردن پول راحت گنجورو را از میاگی دور می‌کند.) وازسوی دیگر هنر بخاطر هنر (دنیای محدود ومحصور ودرعین حال وسوسه‌کننده واکاسا) را وبجای آنها هنری راکه بازگوکننده تجربیات واقعی زندگی باشد معرفی می‌کند ؛ هنری‌که ازتجربه برمی‌خیزد ولی بکمك درك وپذیرش واقعیت برآن مسلط می‌گردد وبدین ترتیب فاصله بین «شخصی» و«غیرشخصی» را ازمیان‌برمی‌دارد. « سانشو دایو » که یکسال بعد از « یوجتسو » ساخته شد، قرینه‌کامل ظروف سفالینی است‌که‌گنجورو درپایان فیلم سرگرم ساختن آنهاست . شباهت‌های دو فیلم در برخی لحظات بسیار نزدیك است . در « سانشو » از عوامل خارق‌الطبیعه‌که به «یوجتسو» کیفیت پرایهام وخاطره – انگیزی داد ، نشانی نیست ولی ازطرف دیگر برتری بی‌چون وچرای «سانشو» ازنظر ساختمان وغنای شاعرانه که زائیده کمال آن است ، این‌کمبود را جبران می‌کند . ومنظور ازساختمان دراینجا تنها طرح‌کلی داستان نیست، بلکه روابط متقابل تمام اجزای فیلم تا حدکوچکترین جزئیات نیز منظور است .

روابط متقابل بین اجزای فیلم چنـان پیچیده وآفرینش آنها تا به آن حد متکی به ارتباط وتداخل‌آزاد بین فکر خودآگاه ودرك غریزی است‌که هرگونه‌کوشش برای تحلیل‌کامل آن با شکست روبرو خواهد بود . درجستجوی راهی بدرون فیلم واشاره به ماهیت‌آن بدون توضیحات زیاد روشن ، به تصویر آب وآتش می‌رسیم‌که علی‌رغم نقش غیرقابل انکار آن دربهم پیوستن اجزای فیلم ، فاقد مفاهیم طبقه‌بندی شده‌است . وازاین نظر‌کلمه تصویر بیش ازکلمه سمبل برای توصیف آن مناسب است . آب اغلب با زن ، و با بردباری وخاموشانه رنج‌بردن ارتباط دارد وآتش با خشونت وستمگری .

با اینحال مفاهیمی‌که این دوتصویر دارند ، درهمه حال درتضاد با یکدیگر نیست . مثلاً دریا نمایشگر خطر نیز هست (تاماکی شب پیش ازحادثه آدم دزدی ازراهبه فریبکار می‌پرسد ، «آیا دریا خطرناك نیست؟») وجدائی (تاماکی درجزیره سادو ازپرتگاه مشرف‌بردریا فرزندانش را می‌خواند) ونیز نمایشگر قهرطبیعت (درپایان فیلم بالاآمدن آب دریا عده‌ای را غرق می‌کند) .

میزوگوشی حادثه را محدود به سمبولیسم نمی‌کند وتصویرآب وآتش درهرصحنه باتوجه به وضعیت خاص آن صحنه مفهوم می‌یابد . طی فیلم تصویر آب وآتش با حوادث متفاوتی‌ارتباط پیدا می‌کند وبتدریج بارعاطفی شدید وگوناگونی کسب می‌کند ، بطوریکه درنمای‌انتهائی فیلم تصویر دریا همه عواطف واحساساتی راکه صحنه‌های مختلف فیلم درما ایجادکرده‌اند ، به یك باره برمی‌انگیزد وسبب می‌گردد واکنش ما نسبت به صحنه نهائی بعنوان نقطه‌ای‌که تمام فیلم بسوی آن‌گرایش دارد ، تشدیدگردد. درابتدای فیلم مادر وکودك خردسال ازکنار جوی آب می‌گذرند ودرپایان فیلم مادر پیر وپسربالغ‌کنار دریا دوباره بهم پیوسته‌اند .

صحنه خودکشی آنجو – کـه ازجمله زیباترین صحنه‌هائی‌است‌که تاکنون درسینما دیده‌ایم وزیبائی‌بصری آن بیان‌کننده عمق روحی است – نقطه مناسبی برای نفوذ درفیلم بنظر می‌رسد . این صحنه نمونه‌کاملی ازهنر میزوگوشی درآفرینش صحنه‌های زیبا وگویائی است‌که درعین حال سرشار ازانعکاسات و اشارات مربوط بـه حوادث پیشین فیلم هستند . میزوگوشی حرکت آرام آنجو به سوی آب را برزمینه طرح دقیقاً فیلمبرداری شده شاخ‌وبرگ درختان‌که آنجورا تا حدی دربرمی‌گیرد وتاحدی ازنظرمی‌پوشاند ، با ظرافت وخاموشی همیشگی ودرنماهای دور نشان می‌دهد. قطع متناوب ازآنجو بهزن سالخورده‌ای‌که‌کمکش‌کرده است واز او دوباره به‌آنجو یکی دیگر ازموتیف‌های مداوم وپیچیده فیلم – تضاد بین محصوربودن وگشادگی ، بردگی‌وآزادی – را مطرح می‌سازد : درلحظه‌ای‌که آنجو قدم بسوی آزادی مرگ برمی‌دارد ، زن سالخورده در درگاهی‌که به محوطـه بردگان راه دارد ، ایستاده است .

این آزادی چندان‌که می‌نماید نامعقول نیست . آرامش صحنه وکیفیت تشریفاتی‌ادای‌احترام آنجو نسبت به‌کمك‌کننده سالخورده‌اش ، عمل آنجو را آرامش‌بخش می‌نمایاند . آب درنمای دور ابتدا همچون به نظر می‌آید که آنجو درآن ازنظر ناپدید می‌شود وتصور تحلیل‌رفتن دررحم طبیعت وتجزیه روح به اجزای طبیعی آن را در ذهن زنده می‌کند . آرامش آب را می‌توانیم به نامی‌که در اسارتگاه به‌آنجو داده‌بودند – شینوبو بمعنی‌بردباری– ربط دهیم . مرگ‌آنجو درمحدوده داستان ودرچهارچوب اندیشه‌های میزوگوشی بخاطر هدف آن تقدیس می‌گردد. او خودرا قربانی می‌کندکه فرار زوشیو را آسان سازد ونیز به این علت‌که می‌داند زیرشکنجه محل اختفای اورا فاش خواهدکرد ، وهدف فرار زوشیو بهم پیوستن افراد خانواده است (وضمناً نجات «نامی‌جی» زن برده بیماری که پیشتر به‌آنجو و زوشیو بخاطر اینکه اورا بیـاد فرزندانش می‌انداختند ، مهربانی‌کرده بود) . تم خانواده وارتباط آن با وفاداری به‌گذشته همه جا درفیلم بچشم می‌خورد .

ناپدید شدن آنجو درآب اورا با مادرش مرتبط می‌سازد ؛ تاماکی همه جا با آب ارتباط دارد ازنمائی‌که دراوایل فیلم اورا درحال آب برداشتن ازجویبار نشان می‌دهد (وضمناً نقطه آغاز فلاش‌بکی که بهم پیوستگی اورا با شوهرش بازگو می‌کند نیز هست) تا بهم پیوستن دوباره درکنار دریا درپایان فیلم . تصویرآب دراین‌صحنه بطرز گریزناپذیـری صحنه آدم دزدی (از هم پاشیدن خانواده) را بخاطر می‌آورد ونیز بطرز نامشخص‌تری صحنه دیدار زوشیو (پس‌ازفرار موفقیت‌آمیزش) ازقبر پدر در تسوکوشی‌که بـرزمینه منظره دوردست آب فیلمبرداری شده است . میزوگوشی با استفاده ازآواز تاماکی (« زوشیو ، آنجو ، پیش من برگردید . . . . ») بعنوان موسیقی متن صحنه دردناك وتا حدی ظاهراً نامعقول خودکشی آنجو احساس مرتبط بودن صحنه‌های فوق را بهم تشدید می‌کند .

ابهام عاطفی صحنه‌که ازتلفیق احساس دردناك از دست دادن یك عزیز وایمان به تداوم زندگی برمی‌خیزد ، درآخرین نمای آن خلاصه شده است . آنجو در آب غوطه‌ور وازنظر ناپدید می‌شود ، ولی دایره‌های امواج درسطح آب‌گسترده می‌شود ؛ فداکاری آنجو یك پایان ویك آغاز است .

این صحنه از نظر ایجاز ، روشنی و پیچیدگی وبخاطر تصاویر دقیق وکیفیت پررمز و اشاره آن به یك Haiku [1] شباهت‌دارد. تنهاتفاوت‌دراینست‌که یك‌هایکو یك‌پدیده مستقل‌ومجزااست‌حال‌آنکه یك‌جزء درفیلم سانشو درسراسر فیلم انعکاس دارد . آخرین‌تصویرآب به‌تاریکی اطراف معبدکه زوشیو به‌آن پناه برده است محو می‌گردد، که بلافاصله شعله مشعل تعقیب‌کنندگانش آن را ازهم می‌درد .

عبور ازتصویرآب به تصویرآتش جائی دیگرتکرار می‌شود : از صحنه مراسم یادبود آنجو درکنار آب‌که زوشیو پس‌ازسرنگون شدن سانشو درآن شرکت می‌کند . میزوگوشی ما را مستقیماً به صحنه جشن بردگان آزاد شده دور آتشی‌که سرانجام خانه سانشو را بخاکستر مبدل می‌سازد ، می‌برد .

آتش‌که میزوگوشی بیشتر به استفاده از آن فقط بعنوان مرکزکمپوزیسیون سعی دارد ومفاهیم مرتبط شده به‌آن ساده‌تر وهماهنگ‌تر ازمفاهیمی است‌کـه با آب ارتباط پیدا می‌کند ، عموماً با خشونت وبدی مرتبط است: قایقرانان آدم دزد ابتدا درصحنه‌ای‌که آنها را دور آتش نشان می‌دهد معرفی می‌گردند وهمچنین اولین منظره راهبه با شعله لرزان ومضطرب‌کننده‌که ازتاریکی سر می‌کشد ، همراه است . بطور اخص آتش با شانسو بهم پیوسته است‌که مظهر خشونت وستمگری است درمقابله با بردباری تاماکی ، صبر آنجو ونیز دربرابر قدرت حافظه ووفاداری . تقریباً درهرصحنه‌ای‌که سانشو ظاهر می‌شود ، نشانی ازآتش هست . او بردگان خطاکار را با آهن داغ می‌کند وخانه‌اش سرانجام درآتش می‌سوزد. زوشیوکه تحت نفوذ سانشو به‌خشونت‌گرائیده است در قسمت مرکزی فیلم تحت‌تأثیرمجموعه‌ای ازعوامل‌مختلف به نوعی تحول روحی دست می‌یابدکه ازصحنه قبول داغ‌کردن مرد پیری‌که قصد فرار داشت ، شروع می‌شود وبه صحنه‌ای‌که بقصد دورهم جمع‌کردن افراد خانواده ونجات نامی‌جی تصمیم به فرار می‌گیرد ، می‌انجامد . درصحنه‌ای‌که او زن پیر را روی دست بلند می‌کندکه با خود ببرد درسمت چپ تصویر قطرات آبی‌که ازیك چشمه می‌ریزد – اشاره به قطرات اشك شفقت – دیده می‌شود .

میزوگوشی درپرداخت صحنه‌های شکنجه پرداختی یکدست وعاری ازهیجان آفرینی پست دارد بی‌آنکه از شدت وخشونت حادثه کاسته شود . مثلاً صحنه داغ‌کردن بردگان فراری خارج ازکادر است ولی هراس و درد آنها را تماشاچی‌کاملاً احساس می‌کند . یا درصحنه‌ای که نگهبانان فاحشه‌خانه عصب پای تاماکی را بـرای جلوگیری ازفرارش قطع می‌کنند ازهرکوششی برای استفاده از دوربین بمنظور تحریك احساسات تماشاچی می‌شود – این عمل پشت دیوارهٔ چوبـی مشبك انجام می‌شود – ولی با این حال صحنه بسیار مؤثری است ؛ مانند سایر زنان حاضر درصحنه ما نیز مایلیم چشممان را ازصحنه برداریم گواینکه عملاً چیز وحشتناکی روی پرده نشان داده نمی‌شود . صحنه سرنگون شدن سانشو از این نظر بویژه قابل توجه است . میزوگوشی از ارضای میـل به انتقامگیری ، اجتناب می‌ورزد ؛ سانشو فقط معزول ، وتبعید می‌گردد .

در « سانشو » مانند « یوجتسو » تمام اجزای فیلم درجهت بیان پیروزی روح برمکان وزمان وبسوی تلفیق دردآلود رنج ازدست دادن عزیز وتأیید ارزش زندگی گرایش دارد . این‌گرایش‌که حول مفهوم خانواده دور می‌زند ، از ابتدای فیلم درآن نهفته است وبطرز زیبائی درفلاش‌بك‌های مقدماتی احساس می‌شود . میزوگوشی با محوکردن تصویر زوشیوی بزرگسال به تصویر زوشیو درکودکی‌که درامتداد مشابهی ازدوربین دور می‌شود، به حضور مداوم‌گذشته درحال‌اشاره می‌کند . زیباترازاین مرتبط ساختن زن وشوهر بهم از ورای زمان‌ومکان است: ازصحنه آب برداشتن تاماکی ازجویبار، کارگردان ما را به صحنه‌ای‌که شوهر با حرکت مشابهی ظرف آب را به لبهایش نزدیك می‌کند ، می‌برد . زیباترازهمه صحنه‌ای

---

۱ – شعرکوتاه بدون‌قافیه ژاپنی‌که ازسه سطر پنج، هفت وپنج هجائی تشکیل یافته‌است وعموماً مربوط به‌یکی ازفصول سال است .





دوصحنه از « سانشو دایو » اثر میزوگوشی

است‌که به مشترك‌بودن خاطره‌ها اشاره می‌کند ، آخرین فلاش‌بك خداحافظی پدر خانواده را نشان می‌دهدکه یك مجسمه‌کوچك الهه احسان به پسرش هدیه می‌کند ودرباره برادری انسان‌ها صحبت می‌کند . این فلاش‌بك بعنوان خاطره تاماکی شروع می‌شود ولی درپایان فلاش‌بك زوشیو را می‌بینیم‌که مجسمه‌کوچك راکه بگردن آویخته دردست‌گرفته است وکلمات پدرش را تکرار می‌کند . صحنه‌ای‌که ما بعنوان‌خاطره مادر پذیرفته بودیم ، بصورت خاطره پسر بپایان می‌رسد ؛ برای بیان ارتباط روحی افراد خانواده شکل‌بتوان وسیله ظریفتروگویاتری‌یافت.

آخرین سکانس « سانشو » تمام رشته‌های عاطفی فیلم را بهم می‌تابد . هیچ صحنه‌ای در فیلم این چنین سرشار از اشارات به‌صحنه‌ها وحوادث قبلی‌نیست . زوشیو با شنیدن خبر مرگ پدر وآنجو ازقدرتی‌که بدست‌آورده – وبهرحال با برکنارکردن سانشو وآزادکردن بردگان آن را بخطر انداخته‌است – صرفنظرمی‌کند وبه جستجوی تاماکی تنها فرد دیگری ازخانواده‌که ممکن است هنوز زنده باشد می‌پردازد . درفاحشه خانه‌ای‌که تاماکی درآن اسیر بود ، به او می‌گویندکه تاماکی احتمالاً درسیلی که قربانیان زیادی داشت ، غرق شده است . بااینحال او به جستجو دراطراف دماغه وپرتگاهی‌که پیشتر تاماکی ازآنجاکودکانش را از ورای دریا صدا می‌زد ، ادامه می‌دهد . فریاد تاماکی که‌کودکانش‌را می‌خواند درسراسر فیلم انعکاس دارد . ابتدا این فریاد را هنگامی‌که درنیمه راه سفربسوی پدرخانواده زوشیو وآنجو برای‌جمع‌آوری هیزم رفته‌اند می‌شنویم . (تکرار این صحنه درزمان اسارت وقتیکه برادر وخواهر برای ساختن پناهگاهی برای نامی‌جی چوب می‌برند ، وصدای مادر راکه از ورای زمان ومکان آنان‌را می‌خواند می‌شنوند – یا تصور می‌کنندکه می‌شنوند – یکی ازعوامل مؤثر درایجاد تحول روحی در زوشیو است .) منظره پرتگاه درصحنه نهائی تمام این حوادث را درخاطر زنده می‌کند . حرکت زوشیو درامتداد پرتگاه با آواز تاماکی‌که قبلاً درصحنه خودکشی آنجو بکار رفته بود ، همراه است وتأکیدی است براین حقیقت‌که فداکاری آنجو فرار وجستجوی – شاید بیفایده – زوشیو را ممکن ساخته است . ازطرف دیگر این آواز وقتی‌که زوشیو وآنجو در اسارتگاه آن را اززبان یك دختر برده می‌شنوند ، تنها نشانه احتمالی زنده بودن مادر است . زوشیو به راه رفتن ادامه می‌دهد وازجویبارکوچکی‌که صحنه فرار ناموفق تاماکی از زندان بود ، می‌گذرد . زمان جذر دریاست . زوشیو از مرد پیری‌که علف‌های دریائی بجا مانده ازته دریا را جمع‌آوری می‌کند، سئوال می‌کند. پیرمرد دارد می‌گوید که تاماکی بدون شك مرده است‌که صدای بسیار ضعیف وشکسته آواز تاماکی بگوش می‌رسد . زوشیو بدنبال صدا می‌رود و دوربین دریك حرکت مداوم بطرف بالا پیرمرد را با زن سالخورده لنگ‌که بیرون‌کلبه محقر مشغول بافتن حصیراست بهم مرتبط می‌سازد . پیرزن بمرحله‌ای رسیده است‌که بیکباره تسلیم ناامیدی شدن را به دل بستن به امیدی نامعلوم ترجیح می‌دهد و با آنکه زوشیو بزحمت می‌تواند به او بقبولاندکه فرزندگمشده اوست ، بهرحال مادر وفرزند بهم رسیده‌اند .

همانطورکه جورج کاپلان اشاره‌کرده‌است « سانشو دایو » وبخصوص‌این صحنه ازآن‌را می‌توان‌بانمایشنامه – هائی‌که شکسپیر در اواخر زندگی‌اش‌نوشت مقایسه‌کرد . صحنه بهم پیوستن خویشاوندان درپریکلیس درکنار دریا که مجموعه پیچیده‌ای‌ازمفاهیم جدائی ، پاکی ، بردباری وابدیت را تداعی می‌کند ، نزدیکترین قرینه را بدست می‌دهد . واین مقایسه‌ای نیست‌که « سانشو دایو » را کوچك بنمایاند . عواطفی‌که فیلم – کمی بیشتر افسرده وخاموش دربرابر رنج ولی با اینحال شدیداً تأکیدکننده ارزش زندگی – درما برمی‌انگیزد متفاوت ولی به‌اندازه تأثیر نمایشنامه شکسپیر عمیق است . احساس حضور روحی پدرخانواده وآنجو تا حد زیادی درایجاد روحیه مثبت پایان فیلم مؤثر است : زوشیو درانجام یك عمل شریف و نوع‌دوستانه پیش از صرفنظرکردن از قدرت دنیوی ، دنباله‌رو پدر است (همچنانکه نماهای اولیه فیلم اورا عملاً درحال‌گام نهادن درجای پای پدر نشان می‌دهد) ومرگ آنجو به بهم پیوستن دوباره مادر وپسر کمك‌کرده‌است . باآنکه دونفر ازاعضای خانواده مرده‌اند ویکی پیر وعلیل شده‌است ، احساس بهم پیوستگی روحی افراد خانواده و درك حیات‌گذشته درحال ، احساس‌ادامه زندگی درگذشتگان درزندگان وتأیید دوباره ارزش‌های گذشته ، رنج نابودی وبهدررفتگی را تخفیف می‌دهد . ارزش‌های مزبور سنتی درعمیق‌ترین مفهوم‌کلمه هستند : زوشیو وفاداری خودرا به اصولی‌که ازپدر به ارث برده ، با انجام یك عمل سیاسی پیشرفته بثبوت رسانده است .

آخرین نمای فیلم قرینـه نزدیك نمای انتهای «یوجتسو» است . ازصحنه مادر وفرزندکه یکدیگر را درآغوش‌گرفته دوربین اوج می‌گیرد و منظـره دریا وآسمان وجهان خارج را پیش چشم ما می‌گستراند . پیرمرد هنوز درکار جمع‌آوری وپهن‌کردن علف‌های دریائی درآفتاب است . علف‌های دریائی‌که یادآور طغیان آب دریا وویرانی‌های‌آنست ، بعنوان‌کود برای‌پروراندن زندگی جدید بکار خواهد رفت . باین ترتیب سمبولیسم صحنه بی‌آنکه دست‌وپاگیر باشد ، بعنوان خلاصه‌کننده مفاهیم اساسی فیلم – تداوم وتکرار زندگی – عمیقاً ارضاءکننده است وتاحدی عدم حضور یك‌کودك را – که درمقایسه با صحنه‌هائی « یوجتسو » یك‌کمبود احساس می‌شود – جبران می‌کند . حرکت بطرف بالای دوربین درپایان هردوفیلم درایجاد احساس سبکی ورهائی روح ، وبیان یك نقطه نظر آرام وپذیرای واقعیت ودرعین حال عاری ازاحساسات رقیق – نقطه نظری‌که همه جا درتعیین سبك‌کار میزوگوشی نقش اساسی دارد – بسیار مؤثراست.

حرفهای

جری شاتزبرگ

کارگردان فیلم «مترسك»

درمصاحبه

مطبوعاتی

دومین

جشنواره جهانی فیلم

تهران



★ صحنه‌ایکه جین‌هاکمن و آل پاچینو در رستوران صبحانه می‌خورند ، آیا بصورت بدیهه‌سازی بود و یا درسناریو وجود داشت ؟

ــ هردو بود. هم‌سناریو وهم بدیهه‌سازی. گارسونی‌که آنجا بود تجربه‌ی بازیگری نداشت وهاکمن‌به‌وجود او اعتراض‌داشت. به‌همین‌خاطر یك حالت خصمانه‌ای نسبت به‌او داشت . واین‌را من هنگام بازی نیز از او احساس‌کردم . فکر کردم‌که حالت‌خوبی‌است ومی‌توان ازآن‌استفاده کرد وجلوی کار را نگرفتم . من همیشه آزادی عمل زیادی به هنرپیشه‌ها میدهم . بدیهه‌سازی اگر بدرد بخورد آنرا حتماً نگه خواهم داشت . مثلاً درمورد کارهایی که با ماشین سیگار انجام شد من‌همین‌کار را کردم . تقریباً تمام آن صحنه بدیهه‌سازی‌بود حتی جمله‌ی‌آخری را که هاکمن می‌گوید ، خودش سرصحنه گفت .

★ «ایزی رایدر» و «پنج‌قطعه‌ی‌آسان» و «کابوی نیمه‌شب» قهرمانان خودرا با رؤیای امریکایی‌شان باقی گذاشتند . در این فیلم نیز همچو چیزی وجود دارد ؟

ــ من درمورد بعضی‌ازاین‌فیلم‌ها باحرفتان موافق هستم . مثلاً « کابوی نیمه‌شب » ولـی در مورد «پنج قطعه‌ی آسان» موافق نیستم . در «مترسك» دوقسمت وجود دارد . نیمه‌ی اول یك حالت افسانه‌ای و فانتزی دارد . در قسمت دوم ، فیلم جنبه‌ی واقعی بخود میگیرد . رؤیای امریکایی را شاید بتوان درقسمت اول یافت ولی محققاً درقسمت دوم از بین می‌رود .

★ انگیزه‌اتان برای انتخاب این سناریو چه بود ؟ درباره‌ی فیلمبرداری نیز کمی توضیح بدهید .

ــ من مشغول ساختن فیلم دیگری بودم‌که بعد این‌سناریو را بمن دادند و ازآن خوشم‌آمد . بمن پیشنهادکردندکه آنرا با هاکمن وآل‌پاچینو فیلم کنم . من خیلی خوشم آمد و گفتم معرکه است . سوژه فیلم را به‌آنها گفتم آنها نیز خیلی اظهار علاقه‌کردند که در فیلم بازی کنند و بعد شروع به فراهم آوردن مقدمـات امر شدیم . تغییرات‌زیادی درسناریودادیم. برای‌فیلمبرداری به‌کالیفرنیا رفتیم و در آنجا روی سناریو کار کردم . نوع طنزی که در سناریو بود با روحیه آل پاچینو سازگار نبود . صحنه‌های زیادی را عوض‌کردیم یا اضافه نمودیم مثلاً رقصیدن او بعداً اضافه شد . بعد محل‌ها را پیدا کردیم که خود مدت‌زیادی‌وقت گرفت. مثلاً برای‌پیداکردن محل صحنه‌ی شروع فیلم من شش ساعت‌ونیم با هلی‌کوپتر درآنجا پرواز می‌کردم . موقعی که محل را میدیدم طوفان شدیدی شروع شده بود و من فکر کردم‌که برای شروع فیلم همین‌طوفان خوبست ، البته این‌هم درسناریو نبود .

مسئله‌ی جالب دیگر درمورد این‌فیلم اینکه تمام صحنه‌های فیلم برحسب تداوم داستانی آن



منوچهر انور و شاتزبرگ

فیلمبرداری شد . معمولاً به‌هنگام فیلمبرداری این تداوم حفظ نمی‌شود ، وصحنه‌ی اول را در آخر می‌گیرند . ولی ما این‌کار را نکردیم و با داستان پیش‌رفتیم . داستان از کالیفرنیا شروع می‌شود وبه‌دیترویت ختم می‌شود وما نیز درپایان فیلمبرداری در دیترویت بودیم .

★ شنیده‌ایم که فیلم در آمریکا فروش مطلوبی نداشته ، آیا حقیقت دارد ؟

ــ درامریکا حدود چهارپنج میلیون دلار فروش کرد . بهرحال فروش آن خیلی خوب بود ، بخصوص با درنظرگرفتن هزینه‌ی ساختن فیلم که بیش از دومیلیون دلار نشد . در اروپا نیز فروش خوبی داشته است .

★ در استرالیا این فیلم به عنوان فیلم منتقدین تلقی شد و تماشاگران از آن خوششان نیامد . مثل‌اینکه فیلم‌های شما فیلم‌های منتقدین هستند ؟

ــ فیلم من درامریکانیزفیلم منتقدان تلقی شد . فقط در نیویورك بود که هم منتقدان و هم تماشاگران از فیلم خوششان‌آمد . در اروپا وضع فرق می‌کرد . بعضی جاها استقبال زیادی شد و مقالات زیادی در تأیید فیلم نوشتند وبه‌عکس بعضی جاها از فیلم استقبالی نکردند . دو فیلم قبلی من‌هم هیچ موفقیتی بدست نیاوردند .

علت اینکه مردم از فیلم‌های من خوششان نمی‌آید ، این است که آنها خوششان نمی‌آید

با واقعیت روبرو بشوند . درحالیکه درفیلم‌های من همیشه واقعیت وجود دارد . واین‌مورد باعث میشود که صحنه‌های غم‌آور در فیلم وجود داشته باشد و سبب ناراحتی تماشاگران بشود .

★ آیا سرزندگی آل‌پاچینو درآغاز فیلم با آسیب‌پذیری او درآخرفیلم مغایرت ندارد ؟

ــ نه . زیرا طنز وشوخی‌های او از حس گناه او برمی‌خیزد . شش سال است که او با این حس زندگی می‌کند و این حالت دلقك‌بازی‌اش ناشی از حس‌گناه اوست . او می‌خواهد با این کار خودرا بپوشاند .

★ شما در فیلم‌هایتان از هنرپیشه‌هـای حرفه‌ای مثل جین هاکمن در کنار غیرحرفه‌ای‌ها استفاده می‌کنید. این کار ایجاد تعارض‌نمی کند ؟

ــ هنرپیشه‌هـای نقش‌های مهـم همیشه حرفه‌ای هستند . آنها خیلی ماهر هستند . من با عده‌ی زیادی از این‌ها سروکار دارم . اگرچه هنوز همه‌ی اینها درسینما شناخته نشده‌اند ولی در مورد نقش‌های ساده ، می‌توان از آدم‌های معمولی‌هم استفاده‌کرد. مثل همین‌فیلم مترسك .

★ آیا شما با هالیوود مخالف هستیدکه درنیویورك کار می‌کنید؟

ــ من مخالفتی با هالیوود ندارم و از هنرپیشه‌هایی که در آنجا کار می‌کنند استفاده خواهم کرد . ولی هنوز نقش آماده‌ای ندارم‌که آنها را بکارگیرم . من از حرفه‌ای‌هـا خوشم می‌آید . زیرا کارکردن با آنها خیلی ساده‌است.

★ آیـا شما سبك خاصی در هـدایت هنرپیشه‌ها دارید ؟

ــ سبك نمی‌توان گفت ولی بهرحـال هرکسی روشی دارد . من خیلی با آنها نزدیك وصمیمی‌هستم . حدود یك یا دوماه قبل‌از شروع فیلم من با آنها زندگی می‌کنم وسعی می‌کنم که با روحیه آنها آشنا شوم . بعد مسئله‌ی بازی را مطرح می‌کنم . وآنها کم‌کم وارد کار می‌شوند. حدود پانزده روز قبل از فیلمبرداری نیز تمرین



جین هاکمن و آل پاچینو درصحنه‌ای ازمترسك

می‌کنیم دیالوگ‌ها را بارها تکرار می‌کنیم ، ولی این اصلاً سبب نمی‌شود که ما سر صحنه چیزی را تغییر ندهیم . مثلاً در صحنه‌ی استریپ‌تیز ابتدا قرار بود که این‌کار را هاکمن در روی میز انجام دهد ولی چون دیدیم انجام آن مشکل است آنرا روی زمین انجام دادیم .

✶ شما کلوزآپهای خیلی نـزدیک از هنرپیشه‌ها می‌گیرید . در این مورد هم آنها را آزاد می‌گذارید که آنچه بنظرشان می‌رسد انجام دهند ؟

ــ معـمولاً قبل از کلوزآپهـا ، من صحنه‌ی کلی را می‌گیرم . وبعد همان صحنه را درکلوزآپ تکرار می‌کنم. مثلاً درهمان صحنه‌ی استریپ‌تیز من اول یك حالت عمومی را در رستوران نشان دادم . درآنجا بیشتر می‌خواستم که واکنش مردم را نسبت به‌این‌عمل نشان بدهم.

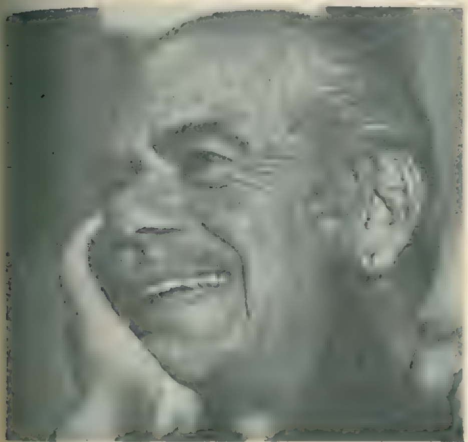
✶ «جین‌هاکمن» و «آل‌پاچینو» بعداز «ارتباط فرانسوی» و «پدرخوانده» درفیلم شما بازی‌کردند آیا آنها ازین‌رل خوششان آمده بود و یا دلیل دیگری داشت ؟

ــ آنها ازاین‌رل خیلی‌خوششان آمده‌بود. هاکمن هفده سال‌طول کشیدتاشناخته شودوآن‌زمان مجبور بود هر رلی به‌او بدهند بازی‌کند ، ولی مسلماً اکنون هردوی آنها آمادگی ندارند که هر رلی را بازی‌کنند . بخصوص پاچینو در این کار خیلی زیرك است . او ابتدا می‌بیند که آیا می‌تواند رلی را بازی کنـد ، و بعد انتخاب می‌کند .

✶ پروژه‌ی بعدی‌تان چیست ؟

ــ فیلم جدیدی‌را در دست دارم. موضوع آن دورافتادگی آدمهاست . آنها علیرغم زندگی درکنار یکدیگر ، باز تنهـا هستند . وضع یك خانواده مورد بررسی قرار می‌گیرد . دخترخیلی چاق وپرخور است ، مادر به مواد مخدر معتاد است ، اما نیاز دخترش را به‌غذا حس نمی‌کند . این سوژه گرچه ممکن‌است خیلی خنده‌دار بنظر برسد ولی درواقع غم‌انگیز است .





پای صحبت دبیر کل جشنواره

تمام ، باز بطور رایگان ، برای جشنواره کار کردند، و در روزهای برگزاری‌گاهی فقط پنج ساعت ، آنهم مثلاً درمحل بازارفیلم ، خوابیدند

✶ حالاکه صحبت‌ازکار وزحمت دوستان برای جشنواره شد بگذارید این را بگویم : برای شخص من ، چه لذتی بود ، چه افتخاری بود ، کارکردن باگروهی‌که این جشنواره را ساختند: این ایرانی‌های امروز ، این زنان ومردان پر از ایدهٔ ، پرازکوشش، و پراز تشخص ، که اگرچه عده‌شان نسبت به‌جشنواره‌های مشابه شاید یك‌ثلث بود ، قلت عدد را با انرژی و پشتکار ، با علاقه وهوش ، جبران‌کردند ، و بتمام معنی حرفه‌ئی بودند . بی‌جهت نبود که فاورلوبره ، این شیر فستیوال‌ها، که بیست‌وهفت دوره کان‌را برگزار کرده ، تعجب میکرد . آخر میدید که ما حتی «مستشار از فرنگ» هم نیاورده‌ایم . به‌او گفتم که تعجبی ندارد . هرچه باشد ما مردمی هستیم **که پشتمان را به فرهنگی هزاران سالـه تکیه داده‌ایم ، و بیش از هرملت دیگری رو به‌آینده داریم .**

کتابها ونوشته‌های رنه‌کلر

و بررسی‌هائی که بعمل آمده ، برخی از این مقالات ، ارزش خود را از دست داده و برخی دیگر ، ارزشها و پیشگوئیهایشان هنوزهم معتبر است . بعضی از این‌مقاله‌ها ، با تندخوئی نوشته شده و بعضی متظاهرانه است ، اما نکته‌ای را که نمیتوان ازنظر دور داشت، طنز دلنشین وزیبائی است‌که درتمامی این مقالات یافت میشود وتأثیر شدیدی روی ذهن خواننده میگذارد و اینهـا شواهدی است از ابراز علاقه شدید یك هنرمند که‌ازعشق فناناپذیر او به‌سینما سرچشمه میگیرد. آخرین کتابی‌که رنه‌کلرمنتشر کرده سلسله مطالب ومقالات دیگری است‌که به‌تجزیه وتحلیل فیلمها وخصوصیات‌برجسته دیگر کارگردانها میپردازد. این کتاب تحت عنوان « سینما دیروز ، سینما امروز » در دسترس است .

فرانك‌کاپرا وسینمای عامه

۱۹۴۶ و«**وضع اتحاد**» سال‌۱۹۴۸ باوج رسید بنظرمی‌رسد مجموعه نظرات وعقاید «کاپرا» را مورد فلسفه «مردم» نشان‌دهد ازآن‌موقع‌تابحال«کاپرا» تنها چهارفیلم ساخته که مضامین آنها بازگشت به‌آثار قبل از «دیدز» است (دو فیلم آنها عملاً بازسازی دواثر موفق قبل‌از «دیدز» است) ، ولی درآنها دیگر آن محتوای فلسفی ونظرات سیاسی ، اجتماعی ، اقتصادی دیده می‌شود . دیگر زمینه شهرکوچك آمریکائی وچهره معصوم «استوارت‌ــ‌کوپر» درآنها وجودندارد . درآثارجدید «کاپرا» ، قهرمانان ، بازسازی‌هائی ازشخصیت‌های متمدن وشهرنشین فیلمهای قبلی هستند (روزنامـه‌نگاران فیلم «**داماد می‌آید**» ، میهمانخانـه‌دار فیلم «**سوراخی در سر**» و قاچاقچی مشروبات فیلم «**جیبی پرازمعجزه**») . دلیل همه این تغییرات واضح است ، «کاپرا» دریافته‌که دنیا پیش رفته و رؤسای حزب پیروز شده‌اند وضرورت‌کنترل دولتی متشکل برای مقاصد جنگی ، صحه‌ای برپیروزی «طرح نوین» گذاشته است .

با وجود جریانات « مك‌کارتیسم » و مقاصد ضد روشنفکرانه آن وپیروزی جمهوری‌خواهان تحت رهبری قهرمان محبوب«آیزنهاور» ، دیگرمسئله اصلی‌درفیلمهای «کاپرا» مردم نبودند . «**زندگی زیبا**» آخرین اثربزرگ «کاپرا» است‌که ایمان اورا به فرد نشان می‌دهد . این فیلم ، استعاره‌ای ازآمریکای بعدازجنگ است ، شهر «بدفورد فالنر» درحقیقت ملت آمریکا ، «هنری . اف . پاتر» نمودار قدرتهای حـزب و «جرج بیلی» سمبل فردگرائی است . درداستان فیلم‌کسی‌که پیروز می‌شود «جرج بیلی» است ولی درحقیقت ودرحال حاضر آنکه پیروز می‌شود «هنری . اف . پاتر» است .

ترجمه : مسعود مدنی


محصول گروه آزاد فیلم وشرکت عبض
مظفر
با شرکت : پرویز صیاد - مری آپیک
- نوذر آزادی - پروین دولتشاهی
محمد گودرزی - علی زاهدی
وجهانگیر فروهر
کارگردان مسعود ظلی
سناریست حسن تهرانی
فیلمبردار امین برومند

فریادها و نجواها و نظرها

□ کار «برگمان» از نظر تکنیك فوق‌العاده است به شکلی که می‌توان آنرا به عنوان یك معیار ونمونه تلقی کرد. یعنی برگمان درکار خودش به اوج رسیده . اما انحطاط کار این فیلمساز از مدتی قبل شروع شد و «فریادها ونجواها» نمونه‌ی کامل این انحطاط است . من فکر می‌کنم که برگمان بعد از این ممکن نیست که بتواند حرف مهمی بزند واگر درهمین جهت پیش برود به مرگ سینمای خود می‌رسد . . . این انحطاط بنظر من تا حدودی از بطن جامعه‌ی سوئد ایجاد شده است درست برعکس سینمای ایتالیا که هستند کارگردانانی که گهگاه نقاط یأس دارند (مثل آنتونیونی یا فلینی که بین دو اثر موفقشان فیلمی به عنوان پرانتز دارند) ولی هیچوقت لحظه‌ی مرگ ، شروع شك و تردید یا لحظه‌ی انحطاط این آدم‌ها نمی‌رسد. این مورد چه بسا که در فرانسه هم پیش بیاید ولی درمورد ایتالیا چون دربطن زندگی ایتالیایی تلاطم وبرخورد درسطوح اقتصادی واجتماعی زیاد است ، زیاد احتمال وقوع ندارد . اما با شناختی که من ازسوئد دارم دراین کشور امکان وقوع زیادی دارد . بخصوص سوئدی که برگمان می‌شناسد . . . بنظر عده‌یی ممکن است «برگمان» مثل هرهنرمند دیگری درطول مسیرکار و پرداخت سینمایی خود روز به روز دارد به یك نوع سادگی می‌رسد . وممکن‌است که به ظاهر چنین استنباطی درست باشد همانطورکـه بسیاری از هنرمندها بعد از بکارگرفتن فنون و شگردهای بسیار وبعداز افسون‌پردازی به سادگی می‌رسند ولی‌این‌درمورد برگمان صحیح نیست و او به مرگ‌کار خودش می‌رسد و دارد از هرگونه معنایی تهی می‌شود . . . برای من یك نکته هست ، من زمانی‌که در اروپا تحصیل می‌کردم به خاطر تأثیرپذیری ونوع زندگی بورژوایی که درایتالیا داشتم فیلم‌های برگمان و امثال او می‌توانست در من اثر بگذارد و با من به نوعی رابطه ایجاد کند ولـی متأسفانه الان من هیچگونه رابطه‌یی نمیتوانم با این نوع فیلم‌ها داشته باشم . جز اینکه برگمان در این فیلم به عنوان یك تکنیسین واقعاً تحسین آدم را برمی‌انگیزد. ونکته‌ی دیگر اینکه «اینگمار برگمان» حداقل به خاطر فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» برای من همیشه به عنوان یکی ازستون‌های بزرگ ومحکم سینمای جهان خواهد بود .

کامران شیردل (فیلمساز)

□ تم گریزنده‌یی که لابلای تم‌های اصلی مورد علاقه‌ی «برگمان» دیده می‌شود دراین فیلم حضور مشخص دارد وشاید این چکیده وبرآیند یك نوع زندگی است واین حضور مشخص ، غایت افراطی یك شكل زندگی‌است که به‌خشکیدن مهیب عاطفه‌ی‌انسانها می‌رسد. در این فیلم حوزه‌ی مشخص یعنی تنهایی کشنده‌تر از مرگ بیان می‌شود و شاید این تنهایی است که برای سالها مرگ را کتاب «برگمان» کرده است .

فریدون معزی مقدم (منتقد فیلم)

□ «فریادها ونجواها» بهرکیفیت‌که باشد استادی «اینگمار برگمان» مسجل است ومی‌توان گفت‌که این‌فیلم یك سینمای‌کامل است . اما مسأله‌یی که برای من با توجه به تمام فیلم‌های برگمان شده این است‌که محتوای فلسفی « مهر هفتم » ، و محتوای تاحدی اجتماعی و فانتزی «چهره» تکرار نمی‌شود ودرمقابل آن آدم حس می‌کند که تعمق‌کارگردانی مثل برگمان (که درجامعه‌ی تمام – شده‌ی اروپا روز به روز فکر اصلیش پیچیده‌تر می‌شود) درانسان خیلی مجرد و «آبستره» است و درکار او با محیط‌های بسته روبرو می‌شویم . . . برای من این مسأله هم مطرح است‌که چطور ممکن‌است سینمای فیلمسازی‌که «جان فورد» را خیلی دوست دارد محدود شود بـه محیط‌های بسته و بیمارگونه نمی‌دانم این را باید عیب دانست یا حسن. درعین حال هنر خیلی والای برگمان روز به روز از بشر دورتر و تبدیل به خاطرات خصوصی می‌شود .

محمدعلی سپانلو (نویسنده وشاعر)

□ «برگمان» همانگونه‌که خودگفته‌است می‌کوشد تا دراین فیلم از ورای رفتارهای متفاوت خواهران سه‌گانه وخدمتکار خانه ، تصویری ازمادر فراموش شده را بدست بدهد ودراین‌کار موفق است ، گرچه ما موقعی به تصویر واقعی مادر می‌رسیم که ازسالن خارج شده باشیم یا بهتر بگویم ، ازفشار و ازدحام رفتارهای نامنتظری‌که هرکس آشکار می‌کند رها شده باشیم .

برای من مرگ بودکه هررفتاری را دراین فیلم توجیه می‌کرد ، خواهری‌که دربسترمرگ است ونمی‌میرد یا بدل به مرگ می‌شود ، کشیشی‌که انگار نایب مرگ است ، خواهرانی‌که یکی ازمرگ می‌گریزد ودیگری آنرا تحمل‌پذیر می‌داند ودرآخرکسی‌که مادرانه ازمرگ حمایت می‌کند ، کسی است‌که زندگی طبیعی دارد .

درباره این فیلم نمی‌شود اظهارنظرکرد ، باید دید و با آن زندگی‌کرد .

دکتر جواد مجابی (سردبیر هنری روزنامه اطلاعات)

□ «آنا» خدمتکار«سه خواهر» برگمان، هرروز صبح مقابل شمعی دعا می‌خواند، شمع‌را خاموش می‌کند، سیب می‌خورد وسپس شروع به خدمت می‌کند.

درکابوس دنیای « زنان » فقط اوست‌که صدای «کودك» می‌شنود ، خبر ازسکوت دارد و درسکوت به ما می‌نگرد . راستی‌که برگمان «پیام» ندارد !

آربی آوانسیان (کارگردان تئاتر وسینما)

□ «فریادها ونجواها» به تمامی ، شکوفایی کار «برگمان» در فرم است . وهمین فرم است‌که از همان نظر اول تماشاچی را دقیقاً مجذوب می‌کند . اما بعد از کندوکاوی در ورای فیلم ، نوعی ورشکستگی در بیان حرف‌های همیشگی می‌بینیم . این‌جا بازهم مذهب وحتی سیاست ، وبهرحال تمام تم‌های‌آشنای برگمان‌را می‌بینیم ، گیرم با یك تمثیل عمیق‌تر . اما هرچه هست ، بهرحال حرف تازه‌ای نیست ولی فرم ، خود برگمان است ، همان برگمانی‌که همیشه دیده‌ایم واهمیت فیلم می‌تواند فقط درهمین مورد خلاصه شود .

هوشنگ حسامی (منتقد فیلم)

□ راحت‌ترین‌حرفي‌که می‌توان درمورد «فریادها ونجواها» گفت اینست‌که یك فیلم «برگمان» است . «برگمان» همیشه یك فیلم بد می‌سازد وبعد یك شاهکار وحالا می‌بینیم که بعد از «تماس» یك شاهکار ساخته است . « فریادها و نجواها » یکی ازفیلم‌هایی است‌که یك علاقمند سینما باید حتماً آنرا ببیند .

امیر طاهری (سردبیر روزنامه‌کیهان)

□ درفیلم « فریادها و نجواها » دو مسأله‌ی مهم جلب توجه می‌کند . اول عینی ساختن سوژه‌یی ذهنی که برگرداندن آن به تصویرکار مشکلی است و انجام این‌کار نشانه‌ی توانایی « برگمان » است و دوم اینکه پرداخت «برگمان» به شکلی‌است‌که مسایل باآنکه خیلی فضای سوئدی دارند اما محدود به مردم سوئد و زندگی درسوئد نمی‌شوند بلکه جنبه‌ی جهانی دارد و می‌تواند برای تمام مردم دنیا مطرح باشد .

مرتضی ممیز (گرافیست)

□ چنین فیلمی ضرورت دیدن دارد ولی ضرورت آموختن ندارد . و با تمام تبحری‌که «برگمان» درمورد داستان فیلم وبازی هنرپیشه‌ها نشان می‌دهد فیلمی مثل «فریادها و نجواها» بدرد ما نمی‌خورد . . . این فیلم مسایل درونی آدمی مثل «برگمان» را مطرح می‌کند که فقط به فکر این است‌که ببیند مرگ‌کجاست . یعنی تنها مسأله‌یی که آقای برگمان را ناراحت کرده اینست که یك روزی می‌میرد . همه باید بمیرند . وتمام مسایل فیلم بطورکلی مسایلی نیست که برای من مطرح باشد وآنچنان نیست‌که عده‌یی شیفته ومجذوب‌آن شده‌اند . . . ما می‌دانیم‌که زندگی مادی‌مان پایانی دارد ولی چرا وحشت این پایان را ایجاد کنیم؟ ما که فکر زندگی امروزمان هستیم اما ، انشاءالله آقای برگمان‌که با آن هنرپیشه‌های زیبایش در سوئد نشسته و فکر آخرت را می‌کند ، موفق باشد .

پرویز شفا (نویسنده ومترجم)

□ مسایل همیشگی آثار «اینگمار برگمان» چون مرگ و ترس از آن ، تنهایی‌ها و ناکامی‌های روحی وجسمی کـه ابدی هستند ، ایمان بی‌اساس به خدا ، اضطراب‌های ذهنی و درونی ، کابوس‌های هولناك وبی‌پایان‌که ازعمق وجود متزلزل خود وپرسوناژهایش سرچشمه می‌گیرد ، این‌بار در «فریادها و نجواها» با صلابت بیش ازحد و استحکام کامل‌تری توسط برگمان عرضه می‌شود . . .

صرفنظر از این نکته که برگمان دربعضی لحظه‌ها هنوز اسیر تجربه‌های تئاتریش است ، تکنیك فیلم در غایت درخشان خود عمل می‌شود . هرکادر به مثابه یك تابلو نقاشی است و هرزاویه با کمپوزیسیون‌هایی کـه استیل این فیلمساز را نشان می‌دهد متأثر ازفکر وعملی هست‌که درآن نما جریان می‌یابد . . . «برگمان» این فیلم را به خاطر ستایش از مادرش ساخته است ، چون او مادرش را بی‌نهایت دوست داشت و این عشق شدید درخلال صحنه‌هایی‌که « آگنس » (هاریت آندرسون) خاطرات دوران کودکیش را مجسم می‌کند ، احساس می‌شود .

«برگمان» ، مسایل درونی و ذهنی زندگی چهار زن را به زبان تصویری بسیار غنی و درخشان ازخلال کابوس‌ها و رؤیاهای آنها و تداخل گذشته درحال ، با نبوغ تمام پیش چشم تماشاگر می‌گشاید و همچنانکه آن کشیش دربالین آگنس به هنگام مرگ او گفت ، اسارت ، تنهایی مطلق ، زشتی‌ها و ناکامی‌های روحی وجسمی چهار زن که درزیر یك آسمان خشن وبی‌رحم بازنموده می‌شود ، می‌تواند زیر هرآسمان دیگری غیراز سوئد نیز وجود داشته باشد .

جمشید ارمیان (نویسنده ومترجم)

«اینگمار برگمان» در «فریادها و نجواها» ضمن اینکه به‌کامل‌ترین وبالغ‌ترین فرم بیانی سینمائیش دست یافته ، عوالم خاص‌وحرفهای مطرحش‌را نیز درعینی‌ترین شکل ارائه نموده است .

« فریادها و نجواها » سوای ارزش واعتبارش ، بهترین ساخته‌ی «برگمان» نیست .

جمال امید (منتقد فیلم)

□ برای شناخت بیشتر برگمان شما را رجوع می‌دهم به مطلبی که درشماره‌ی اول بولتن فستیوال تحت عنوان «حرفها» به ترجمه‌ی اینجانب چاپ شده . خود من با خواندن آن نوشته ، خیلی مسایل ازدنیای برگمان وبخصوص فیلم «فریادها و نجواها» دستگیرم شد . مهم اینست که آدم بداند تلقی خود فیلمساز ازفیلمش ، چیست. چون اگر خود تماشاگر بخواهد تلقیات فیلمسازرا تفسیر کند احتمال هرزرفتن وجود دارد ، چنانکه نمونه‌هایش را بارها دیده‌ایم . وخیلی مسایل را به فیلمسازها حتی می‌بندندکه واقعاً هدف وقصد او نبوده وچقدر مناسب بودکه آدم می‌توانست بعد ازدیدن هرفیلمی با سازنده‌ی آن رودررو صحبت‌کند . واز دوحال خارج نیست یا تماشاگر با فیلمساز و ذهنیات او رابطه برقرار می‌کند ویا اینکه با دنیای فیلمساز همبستگی پیدا نمی‌کند . ولی لااقل مطمئن است‌که حرف فیلمساز را درست درك‌کرده . البته شاید این ایراد وارد باشد که فیلم باید بتواند مقصودش را بیان‌کند ولی این روزها آنقدر منتقدین درمورد فیلم‌ها حاشیه‌پردازی می‌کنندکه من فکر می‌کنم گاهی اوقات برای تماشاگر عادی توضیح خود فیلمساز ضروری بنظر می‌رسد . شاید سینمای امروز مثل تابلوهای «کوبیست» شده باشدکه باید خود نقاش دنبال تابلو بدود وتوضیح بدهد . بهمین جهت است‌که من فیلم‌های ساده را ترجیح می‌دهم .

بهرام ری‌پور (فیلمساز)

□ «برگمان» اگر بهترین کارگردان نباشد بدون تردید یکی ازاستادان فن سینماست ، که عالی‌ترین مسایل سینما را دراختیار دارد و با عالی‌ترین شکل به‌کار می‌برد . ودرآنچه‌که ازنظرکار و وازنظر بازی‌ها انجام می‌شود ، ظرافت و دقتی هست‌که بنظر می‌رسد ذره‌یی از آن ، حرام نمی‌شود . یك لحظه‌ی کوتاه ، یك حرکت‌دست وجابجاکردن یك شیئی حکم یك اتفاق را پیدا می‌کند که دیدنش جالب وقابل توجه است . با اینهمه ، آنچه‌که برگمان می‌خواهد با وسایل وامکانات خود بگوید علاوه براینکه خیلی شخصی است وبیش ازحد جنبه‌ی ذهنی دارد ، رابطه‌ای راکه ارزش داشته باشد با آدم برقرار نمی‌کند . انگیزه‌های اتفاقات و نیز سرنخ‌ها به دست آدم داده نمی‌شود و درنتیجه‌ی چنین غلوی که درکار برگمان وجود دارد ، بجای آنکه فیلم آدم را منقلب کند وتأثر تراژیك ایجاد کند بیشتر ناراحتی عصبی بوجود می‌آورد . آدم حس می‌کندکه اینهمه امکان عالی ونازنین حرام شده وحرف اصلی نمی‌ارزد وکوچکتر از فرم آن است . درواقع محتوی بسیار حقیرتر ازفرم است ومثل نخودی است کـه داخل یك ظرف خیلی زیبای خوش‌تراش وخوش ترکیب انداخته باشند . و «برگمان» دربسیاری ازدقایق مثل اینکه‌گرفتار افه‌هایی می‌شودکه قادر به ایجاد آنهاست . واینها را زیاده از حد بزرگ می‌کند وکش می‌دهد . به دونمونه اشاره می‌کنم : یکی مسأله‌ی شیشه‌کاری آن خانم است و یکی آن قسمت‌که دوخواهر با محبت پچ‌پچ می‌کنند وهمدیگر را می‌بوسند. که می‌بینیم درهردومورد اغراق شده وبهرحال یك حالت فانتزی دارد . وفیلم یك سری عواطف واحساساتی راکه فقط جنبه‌ی ویترینی و موضعی دارد – بیشتر ازآنکه جنبه‌ی مصرفی ، واقعی وتمام داشته باشد – مطرح می‌کند. احساسات ، خیلی شیك و اختصاصی است . این نوع احساسات مد است ومن فکر می‌کنم‌که برگمان یك مقدار گرفتار مد هم شده باشد. درفیلم‌های سابق برگمان ، افق ذهنی و عاطفی و فکری و عمق معنی ، گسترده‌تر ووسیع‌تر بود ، درحالی‌که در « فریادها و نجواها » « استیلیزم » وارد شده ومعنی را پوشانده است .

منوچهر انور (فیلمساز)

□ «فریادها و نجواها» برای‌کسانی‌که سایر آثار برگمان را دیده‌اند فیلم‌کامل برگمان بود . بخصوص‌که مثل همیشه فضای فیلم‌های این‌کارگردان را داشت ، یك طرف‌کلیسا بود ، یك طرف خدا ویك طرف ، گاهی‌جامعه بودوکلاً ابعاد داستانی خلاصه شده بود به «انسان» . واین‌کاری است‌که برگمان می‌کند . برگمان ازسیاست ومذهب متنفر است ودرکار خود به ذکاوتی رسیده است که تن خودش را لمس می‌کند . اما چرا حرف‌های خودرا درقالب زنها می‌گوید؟ چون شخصیت زنها پیچیده‌تر است ودلیل این پیچیدگی هم محدودیت آنها وآزادی کمترشان است .

دراین فیلم همان دنیای پوچی برگمان وجود دارد که البته درسایر فیلم‌های او همراه با تئاترش بود . . . «پوچی» تئاتر را بیاد می‌آورد . رفتن به سوی پوچی ، گرفتن یك پوزیسیون است وعبارت ازتأثری است‌که برای ازدست رفتن چیزی داریم . . . وبرگمان به خلأ می‌رسدکه تأثری عاطفی ندارد وشاید برای تماشاچی‌ها سخت باشدکه خودشان را دراین فضا بیابند ودراین فضا بگردند وبرگمان را پیداکنند . . . واینکه برگمان چه حرفی را مطرح‌کرده ، داستان درازی دارد .

فیلم‌های ادبی ممالك اسکاندیناوی نزدیك به‌عرفان هستند . بعدازسوئدی‌ها ، روس‌ها به این شکل‌کار نزدیك می‌شوند . همانطورکه این شیوه را درکارهای «ایبسن» و «استریندبرگ» می‌بینیم . درهمین‌حد برگمان‌هم تفکر شمالی‌ها را وسعت می‌دهد و به عرفانی می‌رسدکه شاید خاص خودشان باشد ولی راهها یکی است . . . و این راه ، مطرح‌کردن‌انسان ومسایل درونی‌است نه برونی ... بهرحال «فریادها و نجواها» فیلم خیلی خوبی بود . برعکس فیلم «ماه کاغذی» که درهمان روز نمایش داده شد وفیلم متوسطی بود . «ماه کاغذی» «بانی‌وکلاید»ی است‌که با استیل «جان فورد» توسط شاگرد «چارلی چاپلین ساخته شده است!

جلال مقدم (فیلمساز)

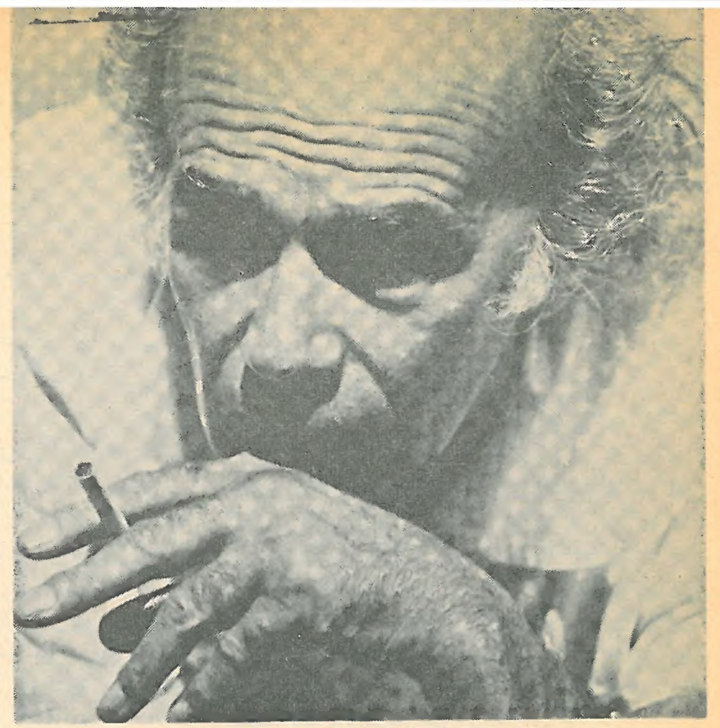
□ «فریادهاونجواها» نزدیك‌ترین‌فیلم«برگمان» است به عوالم موردنظرش‌که عبارت باشد ازشك وترس واضطراب ازمرگ وبطورکلی ماوراءالطبیعه به اضافه‌ی یك رأی قاطع درمورد سستی پیوندهای خانوادگی ودر عوض تأکید وابراز احساسات شدیدی نسبت به رابطه‌یی که صمیمانه ودور ازپیوندهای قراردادی بوجود می‌آید. منظورم رابطه‌ی بین آن زن وخدمتکار اوست وباز مثل همیشه یك یاد دریغ‌آمیز از دوره‌ی کودکی و صفا و بی‌رنگی آن می‌شود . . .

جمشید ارجمند (منتقد فیلم)



جک کلیتون فیلم «گتسبی بزرگ» رامیسازد

JACK CLAYTON FILMS THE GREAT GATSBY



«آندرو ساریس» یکی‌ازمنتقدین برجسته آمریکائی درسال ۱۹۶۸ درباره «جك کلیتون» چنین نوشت :

«جك‌کلیتون» «آخرین‌کلام درکارگردانی حرفه است» . او میگوید : هرموضوعی شیوه بیانی متناسب خودرا باید پیدا کند .

«اتاق طبقه بالا» حال وهوای ملتهب جوانان سرکش زمانه ودر **«بیگناهان»** روال «هنری جیمز»ی ودر **«کدوخورها»** (در ایـــران : التهاب) متأثر از «هارولد پینتر» و **«خانه مادری ما»** شدیداً «دیکنزی» است .

تنها صفت مشخصه «جك کلیتون» زندگی‌کردن ویگانگی او با نقشهائی است‌که خلق می‌کند ، هرچندکه این عمل را امروزه شیوه‌ای قدیمی بحساب میآورند ولی بدرست ویا غلط این مختصرترین وجامعترین تعریفی است که ازکار «کلیتون» ۳۸ ساله میتوان بعمل آورد .

نکته دیگر دربارهٔ کلیتون این است‌که کارهایش انگشت شمارند ودرفاصله‌های طولانی نسبت به یکدیگر ساخته شده‌اند . این‌کارگردان ۵۲ ساله که از ۱۵ سالگی وارد عالم سینما شده اکنون مشغول ساختن پنجمین فیلم طویل خود موسوم به **«گتسبی بزرگ»** می‌باشد . وباید منتظر بود ودیدکه نظر ناقدان وصاحبنظران کارهایش — پس ازنمایش عمومی فیلمش درسال ۱۹۷٤ چقدر درست ازآب درخواهد آمد .

درحالیکه با کلیتون درکنار چمن استودیو قدم میزدم از وی پرسیدم :

چرا فاصله‌ی بین‌کارهای شما اینقدر طولانی‌است؟

کلیتون : من خودم هم واقعاً جواب این سئوال را نمیدانم . من آدم خیالپردازی هستم‌که اسیرساخته‌های ذهنیم می‌باشم و هنگامیکه درگیر ساختن فیلمی هستم دیگر ازخود زندگی مستقلی ندارم بلکه با فیلم زندگی می‌کنم — وچون فیلمی بپایان میرسد گوئی یك زندگی بپایان رسیده وبرای من مدتها طول می‌کشد تا دوباره به زندگی عادی بازگردم برای بسیاری ازمردم عادی خارج شدن ازحال وهوای یك داستان مدت‌کوتاهی لازم است وبرای من مدتها وقت‌لازم است تا دوباره به زندگی عادی بازگردم . اساساً من هنگامیکه فیلمی را میسازم ، تنها با اثرم زندگی می‌کنم ودرخارج آن حیاتی برای من وجود ندارد ، حتی یك زندگی خصوصی .

تاکنون من هرسه سال یکبار فیلم می‌ساختم غیراز مورد آخری‌که بیشتر طول‌کشیدکه البته آنهم تقصیر من نیست — چون قرار بود من فیلمی بنام «صدمات جنگ» بسازم‌که بعداً بهم خورد .

منتقدین درباره من می‌گویند — که تمام جزئیات ساختمان یك فیلم را قبلاً پیش‌بینی می‌کنم — ولی این حرف اصلاً صحیح نیست . دفعه‌گذشته من برای ساختن فیلم «درخانه مادری ما» ماه ژوئن بامریکا رفتم‌که بودجه فیلم را تعیین‌کنم ودرماه سپتامبر فیلمبرداری را شروع کردیم .

«کلیتون» اولین‌بارکتاب **«گتسبی بزرگ»** اثر فیتزجرالد را درسن ۱۵ سالگی خوانده ودرهمین سن نیز بودکه بعنوان آسیستان سوم **«الکساندر کوردا»** وارد عالم سینما شد البته این بزرگترین عنوانی بودکه میشد به متصدی آوردن چای برای **«الکساندر کوردا»** داد .

کلیتون می‌گوید : **من همیشه آرزوی ساختن فیلم گتسبی بزرگ را داشتم ولی هیچوقت حتی جرئت فکر کردن باین‌کار را نداشتم چراکه امتیاز این داستان متعلق به‌کمپانی پارامونت بود وآدمهای مستقلی مثل من وقتشان را به فکرکردن درباره چیزهائی‌که بآنها تعلق ندارد معمولاً تلف نمی‌کنند .**

ولی سرانجام ساختن این فیلم دراکتبر سال ۱۹۷۱ بمن پیشنهاد شدکه ازاین بابت خیلی سپاسگزارم و ۱۹ ماه فاصله‌ای هم‌که اززمان پیشنهاد تا شروع فیلم طول‌کشید ، زمان رویدادهای ناخوشایند بودکه ازآنجمله است — ٤ بار تجدید نوشتن سناریو توسط نویسندگان مختلف — استخدام وتغییر طراح لباس‌ها ودکوراتور — وسرانجام عوض‌کردن «الی ملك‌گرا» ازنقش اصلی . بالاخــره «فرانسیس فوردکاپولا» سناریوی این فیلم را درشش هفته نوشت وباید اذعان‌کردکه‌کاری معجزه‌آسا انجام داده است . ومن تنها کاری‌که درمورد سناریو انجام داده‌ام ، فشرده‌ترکردن آنست . زیرا درمواردی خیلی طولانی بود . پس ازانجام تمام این مقدمات سرانجام درماه جولای هنرپیشگان وافراد فنی ازآمریکا بانگلستان آمدند وکار در دکورهای عالی استودیوی پین‌وود ودر فضاهای اطراف شروع شد .

اینطورکه می‌گویند ساختن این فیلم درانگلستان درحدود ۱٫۵ میلیون دلار ارزانتر ازامریکا تمام می‌شود ومخارج‌کل فیلم ٦٫۵ میلیون دلار برآورده شده ومدت تهیه آن ۱۷ هفته است‌که درپایان ماه جاری تمام می‌شود.

من تاکنون فیلمی با مخارج بیش ازیك میلیون دلار نساخته‌ام ولی این فیلم هم هیچ فرق عمده‌ای باآنها ندارد وپول‌های اضافی خرج محلها وپرداخت دستمزد سیاهی لشگر شده است .

کلیتون می‌گوید : **وقتی یك داستان مورد علاقه‌ام را فیلم می‌کنم همیشه این خطروجود داردکه برداشتمان نسبت بآن خیلی ذهنی باشد . دراصل هیچوقت نباید دست بساختن آثارکلاسیك ویا نوولهای بزرگ زد زیرا دراینصورت برای‌نزدیك شدن بآنهاوپرداختشان‌ناگزیریم عشق خودرا بآنها ازدست بدهیم . درضمن بدون اینکه بخواهم جنبه اهانت به‌گفته‌هایم بدهم باید پذیرفت‌که بیانهای سینمائی قادر است صحنه‌ها را بمراتب بهتر از آنچه‌که نویسنده این رمانها توصیف‌کرده‌اند به تصویر بکشد . ولی درعین حال این مطلب مؤید آن نیست‌که نویسنده داستان نویسنده خوبی نبوده است بلکه این مشکل ساختن فیلم ازروی آثارکلاسیك است !**

به‌گفتگویمان‌ادامه میدهیم ، به «کلیتون» می‌گویم «رابرت ردفورد» نقش «گتسبی» را بازی می‌کند، «ردفورد» هنرپیشه سرزنـــده و پرتحرکی است ولی «گتسبی» درکتاب مردی است انزواجو وساکت ، حالا بین ایندو چگونه تلفیق ایجاد می‌کنید ؟

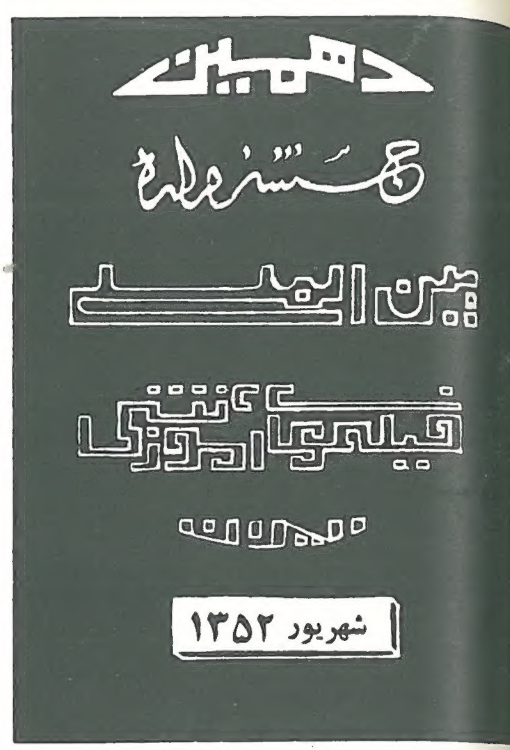
کلیتون می‌گوید : **این مسئله‌ای نیست ، چون این مشکل ، درتهیه فیلمها درباره اکثر سوپراستارهای سینما صادق است ودرصورتی‌که نشود با این مشکل‌کنار آمد ، آنوقت ساختن فیلم با کسی‌که عنوان ستاره را دارد غیرممکن میشود ، مگراینکه هربارکه فیلم میسازید از یك‌گروه تازه استفاده‌کنید وبعد هم برای فیلم بعدی ، حاضر بکار باآنها نشوید وبه این ترتیب ازشر همه شان راحت شوید ، درحالیکه بعقیده من یك ستاره چیزی جز یك هنرپیشه خیلی مشهور نیست .**

از «کلیتون» می‌پرسم ، فکر می‌کنید پس ازاین بیشتر فیلم بسازید ؟ «جك‌کلیتون» می‌گوید :

من خودخواه‌تر ازآنم‌که فکرکنم می‌توانم چند فیلم درسال بسازم ، البته اینکاررا بخاطرکادر فنی‌که دوست دارم میکنم ولی فکرنمی‌کنم‌که درآنصورت همه فیلمهائی که میسازم خوب ازآب درآیند ، واین خواسته من نیست. من ممکن است درانتخابم اشتباه‌کنم ولی آنچه را انتخاب می‌کنم با دقت ووسواس صورت‌گرفته وتمام تلاشم دراین است‌که چیزی نباشدکه مرا ازفیلم ساختن دلزده‌کند ، دلزدگی خطر خیلی بزرگی است !

گفتگوئی از : کوئینتن فالك

نقل از : Cinema T. V. today



گزارشی از دهمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای آموزشی

دهمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های آموزشی که روز بیست‌ویکم شهریور ماه در تهران افتتاح شد و بعد از تهران در سه ماه گذشته به‌ترتیب درشهرستانهای تبریز ، رضائیه، مشهد ، اصفهان ، شیراز ، اهواز ، کرمانشاه و یزد به نمایش درآمد ، سرانجام دوم دیماه در حضور والاحضرت شاهپور غلامرضا پهلوی و والاحضرت منیژه پهلوی مراسم اعطاء جوایز دهمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای آموزشی برگزار گردید و جوایز توزیع شد .

پیش از آنکه فهرست فیلمهای برنده در دهمین جشنواره فیلمهای آموزشی ذکر شود . بعضی اطلاعات لازمه درباره این دوره جشنواره، یادآوری میشود :

* کمیته انتخاب‌دهمین‌جشنواره‌بین‌المللی فیلمهای آموزشی ، پس از مشاهده و ارزیابی ۸۶ فیلم ارسالی از ۱۷ کشور ، نمایش ۷۰فیلم را تأییدکرد، نام‌کشورهای شرکت‌کننده وتعداد فیلمهایشان که جهت نمایش در جشنواره‌پذیرفته شده ، بدینقرار است :

آلمان غربی (٤ فیلم) اتحاد جماهیر شوروی (۱۰ فیلم) ایالات متحده امریکا (۱۰ فیلم) استرالیا (۵ فیلم) اطریش (۳ فیلم) انگلستان (۳ فیلم) بلغارستان (۳ فیلم) پاکستان (۲ فیلم) ترکیه (۱ فیلم) رومانی (۳ فیلم) ژاپن (٤ فیلم) عربستان سعودی (یك فیلم) فرانسه (٤ فیلم) فیلیپین (یك فیلم) کانادا (٤ فیلم) هلند (۲ فیلم) هندوستان (۳ فیلم) و ایران (۸ فیلم) .

* هیئت داوران‌دهمین‌جشنواره‌بین‌المللی فیلمهای آموزشی عبارت بودند از :

خانمها : دکتر منتخب‌الایاله ــ فرانك ادیبی ــ مریم ظهیر دفتری ــ آقایان : دکتر عبدالله خدایاری ــ ایرج جهانشاهی ــ گوستاوی ــ احمد وحدت تربتی ــ دکتر جعفر توکل ــ بهمن فرسی و بهرام ری‌پور .

* کوتاهترین فیلم از ایران با نام «ذوب آهن» (٤ دقیقه) وبلندترین فیلم ازآن آمریکا بود با نام سگهای وحشی افریقا بمدت ٦۰ دقیقه بود .

* داوران جوایزخودرا (دلفان مطلا ــ دلفان نقره ــ دلفان برنز) در رشته فیلم‌های علمی ، پرورشی ، جهانشناسی ، درسی‌جداگانه اهدا نمود ودر ضمن در بعضی رشته‌ها به فیلم‌ها گواهینامه‌ی امتیاز داده‌اند واما لیست فیلم‌های برنده جوایز

در رشتهٔ فیلمهای علمی :

۱ ــ **دگردیسی نوعی قورباغه** (محصول آمریکا) برندهٔ دلفان مطلا .

۲ ــ **دنیای نامرئی ما** (محصول کانادا) برندهٔ دلفان نقره

۳ ــ **کاتالیزورها** (محصول رومانی) برندهٔ دلفان برنز

٤ ــ **طعم نیرو** (محصول استرالیا) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۵ ــ **گاز طبیعی متان** (محصول آلمان غربی) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

٦ ــ **بهشت پرندگان** (محصول هلند) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۷ ــ **آلومینیم** (محصول استرالیا) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۸ ــ **الکترونیك در صنعت** (محصول بلغارستان) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۹ ــ **چلچلهٔ دریائی** (محصول فرانسه) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

در رشتهٔ فیلمهای پرورشی :

۱ ــ **پرندهٔ ایکس** (محصول شوروی) برندهٔ دلفان مطلا .

۲ ــ **انسانی دیگر** (محصول ایران) برندهٔ دلفان نقره

۳ ــ **بچه‌هاهم انسانند**(محصول‌انگلستان) برندهٔ دلفان برنز .

٤ ــ **مراحل تکامل نقاشی کودکان** (محصول اطریش) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

در رشتهٔ فیلمهای جهانشناسی :

۱ ــ **صید در باتلاق** (محصول ژاپن) برندهٔ دلفان مطلا .

۲ ــ **کشت مروارید** (محصول استرالیا) برندهٔ دلفان نقره .

۳ ــ **ذوب آهن** (محصول ایران) برندهٔ دلفان برنز .

٤ ــ **مانیپور** (محصول هندوستان) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۵ ــ **من آینده هستم** (محصول پاکستان) برنده گواهینامه امتیاز .

٦ ــ **هنر قاشق‌سازی** (محصول ترکیه) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

۷ ــ **پاپای رشد ملت** (محصول فیلیپین) برنده گواهینامه امتیاز .

در رشتهٔ فیلمهای درسی :

۱ ــ **ساختمان ساقه** (محصول شوروی) برندهٔ دلفان مطلا .

۲ــ **پولاریزاسیون نور**(محصول‌شوروی) برنده دلفان نقره .

۳ ــ **مراحل پیدایش و تکامل تخمك** (محصول آمریکا) برندهٔ دلفان برنز .

٤ ــ **اسب بخار** (محصول کانادا) برندهٔ گواهینامه امتیاز .

بهترین فیلم به عنوان مطلق :

* ضمناً اداره کل آموزش و پرورش استان خراسان جایزه مخصوص خودرا به فیلم **«صید درباتلاق»** محصول رادیوتلویزیون‌ژاپن، بعنوان بهترین فیلم مطلق جشنواره اعطاءکرده است .

* اداره کل آموزش و پرورش استان فارس جایزه مخصوص خودرا به‌فیلم **«میخواهم ترا بفهمم» محصول‌اتحادجماهیرشوروی، بعنوان بهترین فیلم مطلق جشنواره اهداء نموده است .**

درباره جشنواره فیلمهای آموزشی بطور مشروح درشماره‌های آینده‌گفتگو خواهد شد .

